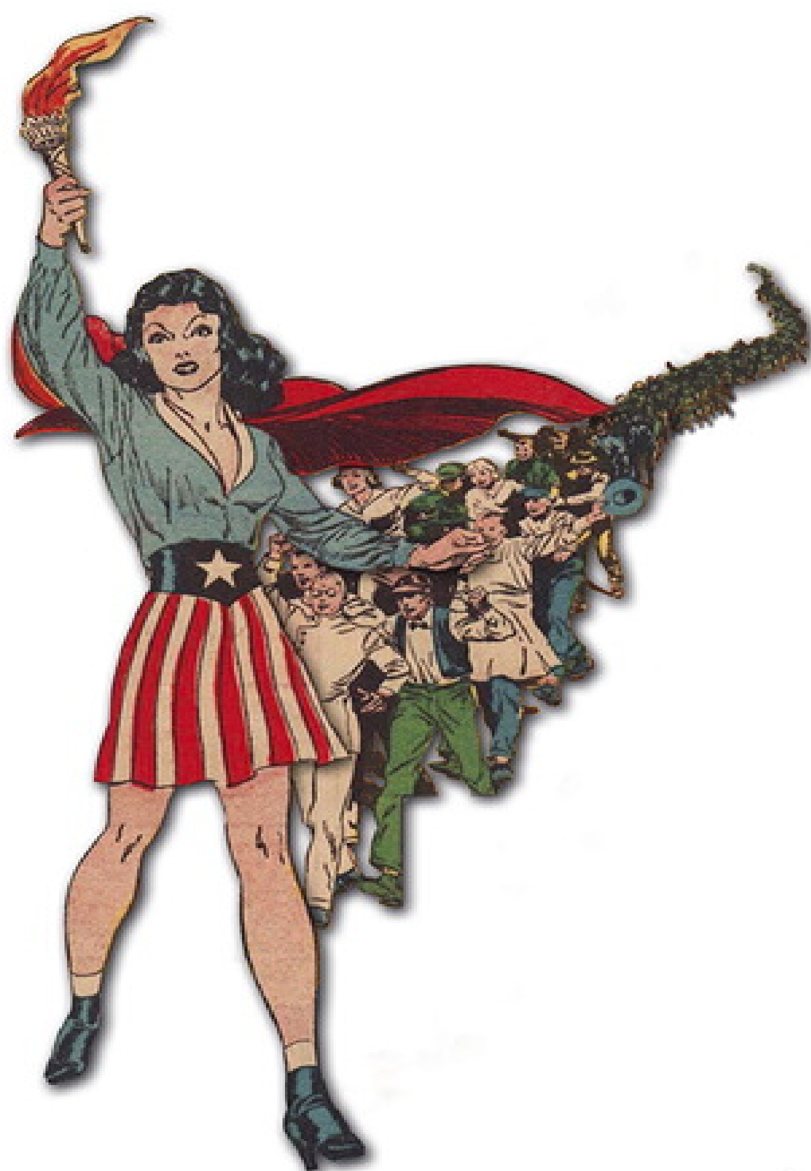
ANTONIO PINEDA JORGE DAVID FERNÁNDEZ GÓMEZ ADRIÁN HUICI
(Coordinadores)

IDEOLOGÍAS POLÍTICAS EN LA CULTURA DE MASAS



tecnos

ANTONIO PINEDA
JORGE DAVID FERNÁNDEZ GÓMEZ
ADRIÁN HUICI
(Coordinadores)

IDEOLOGÍAS POLÍTICAS EN LA CULTURA DE MASAS



AUTORES

CRISTINA ALGABA
ELENA BELLIDO-PÉREZ
JOSÉ MARÍA CALVO MORENO
MILAGROS EXPÓSITO BAREA
JORGE DAVID FERNÁNDEZ GÓMEZ
VÍCTOR HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA
ADRIÁN HUICI
JESÚS JIMÉNEZ-VAREA
GEMA MACÍAS-MUÑOZ
ANTONIO PINEDA
MARTA POLICINSKA MALOCCO
MARINA RAMOS-SERRANO
MARÍA DEL MAR RUBIO-HERNÁNDEZ

Contenido

INTRODUCCIÓN: HACIA UN ESTUDIO SISTEMÁTICO DE LAS IDEOLOGÍAS POLÍTICAS EN LA CULTURA DE MASAS

ANTONIO PINEDA
JORGE DAVID FERNÁNDEZ GÓMEZ
ADRIÁN HUICI

Como pone de manifiesto el primer capítulo de este libro, la preocupación por las implicaciones ideológicas, políticas y propagandísticas de los medios de comunicación y la cultura de masas tiene una larga tradición. Algunas perspectivas tienden a centrarse en la transmisión por parte de la *mass culture* de una única ideología dominante; una noción que ha supuesto históricamente un pilar de las aproximaciones críticas y marxistas a la comunicación masiva. Es el caso, por ejemplo, de la Escuela de Frankfurt y su influyente aproximación a la «industria cultural», que funcionaría como una totalidad homogénea y sin fisuras dedicada al control social (Horkheimer y Adorno, 1998). Otros autores, por el contrario, optan por realizar estudios monográficos sobre el funcionamiento o representación de una ideología política determinada en un medio de comunicación o en productos de la cultura de masas. Es el caso, por ejemplo, de diversos artículos que pueden encontrarse en *The Journal of Popular Culture*, como «Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America», de Mike S. Dubose, que analiza *comic books* de superhéroes en el contexto del reaganismo (Dubose, 2007).

El objetivo de este libro se diferencia de estas dos aproximaciones. Por un lado, nuestra obra parte de la premisa de que la cultura de masas es capaz de reflejar mensajes de muy distinto signo ideológico, desde el supremacismo blanco al anarquismo, pasando por el darwinismo social, el

patriotismo o la crítica al neoliberalismo thatcherista. Desde nuestro punto de vista, en los espacios de la cultura mediática pueden coexistir ideologías *mainstream* o de corriente principal con puntos de vista minoritarios, de la misma forma en que perspectivas políticas moderadas se dan la mano con ideologías radicales y extremas. Así, un ámbito como el del *comic book* de superhéroes estadounidense, que podría presuponerse conservador y pro-*statu quo* por naturaleza, ha albergado obras maestras del guionista británico Alan Moore, un autor anarquista. Y viceversa, si en la música *punk* existía un elemento libertario, en la música de la movida madrileña y la «nueva ola» había algún elemento ultraderechista y fascistoide. En resumen, el presente libro parte de que los medios masivos y su cultura, la cultura de masas, son capaces de albergar diferentes ideologías políticas.

Junto a esta perspectiva pluralista, nuestra obra se caracteriza asimismo por la sistematicidad en el análisis, ofreciendo una visión panorámica de un gran número de posiciones dentro del espectro ideológico, desde el libertarismo objetivista de Ayn Rand hasta el socialismo; desde la extrema derecha nazi hasta la ultraizquierda anarquista. *Ideologías políticas en la cultura de masas* pretende, así, realizar un análisis sistemático e intelectualmente riguroso sobre la presencia de múltiples ideologías en el contexto de la cultura de masas y su matriz generadora: los medios de comunicación. Los capítulos de este libro abarcan la práctica totalidad del espectro político. De esta forma, el proyecto conecta con una larga tradición de aproximaciones teóricas y aplicadas a los productos de la industria cultural y la cultura de masas, y al mismo tiempo proporciona una visión novedosa a la hora de afrontar cuantitativa y cualitativamente el fenómeno.

En cuanto a sus contenidos, este libro desarrolla una serie de análisis monográficos de diversas obras de la cultura mediática que vehiculan un amplio espectro de ideologías, desde la presencia del nacionalismo en series de televisión como *The Newsroom* y *The Americans* hasta el estudio ideológico de los cómics de Marvel o el análisis de temas feministas en la serie *House of Cards*, pasando por la presencia del ecologismo o el socialismo en el cine. El abanico de obras seleccionadas, además, es marcadamente internacional, ofreciendo contenidos con sello o procedencia estadounidense, tailandesa, peruana o española, entre otras nacionalidades.

El componente mediático también presenta una gran variedad en este libro, que conjuga el estudio de novelas con el análisis de vídeos en Internet, pasando por el cine, el cómic o la televisión. Asimismo, consideramos que el libro también posee una riqueza considerable en lo relativo a las posibilidades comerciales de las obras estudiadas, de forma que podemos encontrar desde productos culturales típicamente *mainstream*, como los cómics de superhéroes de Marvel, hasta grupos musicales españoles de culto, pasando por cineastas independientes como Aki Kaurismäki.

Un aspecto vertebral de *Ideologías políticas en la cultura de masas* es que, en la selección de contenidos para el análisis, se ha procurado que se circunscriban en la medida de lo posible a formatos y géneros históricamente adscribibles al ámbito del entretenimiento. Los motivos que nos han llevado a focalizar nuestra atención en estos formatos y géneros (en lugar de géneros informativos, por ejemplo) son dos. En primer lugar, una buena parte de la tradición de investigación sobre cultura de masas se ha centrado precisamente en la relevancia del entretenimiento a la hora de vehicular contenidos ideológicos —entretenimiento que, por consiguiente, trasciende en ocasiones su dimensión lúdica y acaba convirtiéndose en una plataforma más o menos encubierta de ideas políticas—. En segundo lugar, la convergencia alrededor de formatos y géneros de entretenimiento dota de una unidad conceptual al libro; unidad que se perdería si nos adentrásemos en otros ámbitos susceptibles de ser instrumentalizados ideológicamente, como ocurre con el discurso periodístico. En este contexto, la importancia del cine como medio portador de mensajes políticos queda clara en la aportación de Adrián Huici titulada «Ideología y propaganda en la cultura de masas», que funciona además como un pórtico teórico panorámico sobre las importantes cuestiones de fondo que implica el fenómeno ideológico.

Otro aspecto relevante del presente libro en cuanto a la aproximación a lo ideológico radica en el punto de vista adoptado por parte de sus autores y coordinadores. En este sentido, no debe confundirse el *estudio* académico de la ideología con la *difusión o promoción* de una ideología específica, de forma que la presente obra se inscribe sin lugar a dudas en la primera opción. Las distintas ideologías políticas son usadas por los autores como un criterio analítico, no como algo a enjuiciar o a promocionar

necesariamente, persiguiendo además que el lector llegue a sus propias conclusiones acerca de la forma en que la cultura de masas representa distintas opciones ideológicas y sistemas de creencias. En resumen, se trata de un libro *sobre* política, no de un libro con fines políticos. De forma similar, y dada la actual proliferación de publicaciones sobre la cultura de masas —por ejemplo, en lo relativo a series de televisión—, queremos dejar claro que esta obra no participa necesariamente del enfoque divulgativo —y, en ocasiones, entusiasta y hasta *fan*— que afecta a algunas de dichas publicaciones. El presente libro es un texto en esencia académico, lo cual no obsta para que su objeto de estudio pueda ser interesante para públicos más amplios.

Independientemente de que el fin de una obra académica sea político o no, lo cierto es que la cuestión de la ideología es siempre un terreno conceptualmente resbaladizo en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades. A las variadas y numerosas definiciones de lo ideológico —desde la idea original del siglo XVIII de una ciencia de las ideas a visiones contemporáneas socio-cognitivas de lo ideológico, pasando por la noción marxista de «falsa conciencia»— debe añadirse el problema del sesgo ideológico personal del propio investigador o el estudioso, que en ocasiones puede influir en el análisis. En buena medida, al depender el desvelamiento del plano ideológico de un texto de la interpretación del lector, pueden darse excesos, como el que lleva a interpretarlo todo en clave ideológica. Para intentar evitar este tipo de problemas, y en aras asimismo de la sistematicidad y la unicidad, hemos optado por desarrollar los análisis empíricos a la luz, fundamentalmente, de dos obras: por un lado, el libro de Andrew Heywood *Political Ideologies. An Introduction*, que cuenta ya con varias ediciones en el sello Palgrave MacMillan. Aunque libros como *Contemporary Political Ideologies*, de Lyman Tower Sargent (1996), por ejemplo, también presentan diversas ideologías políticas, hemos optado por seguir a Heywood (2007) debido a la amplitud de contenidos y claridad conceptual que ofrece. Aparte de un capítulo introductorio sobre el concepto de ideología, Heywood dedica su libro a exponer diez ideologías políticas: liberalismo, conservadurismo, socialismo, nacionalismo, anarquismo, fascismo, feminismo, ecologismo, fundamentalismo religioso

y multiculturalismo. Con la excepción del multiculturalismo, el resto de las ideologías políticas estudiadas por Heywood conforma la base de nuestro estudio. De hecho, el orden en que se presentan los análisis específicos en nuestro libro responde al orden en que Heywood dispone las ideologías en su obra.

La segunda obra de referencia que seguimos para delimitar las distintas ideologías políticas también cuenta con diferentes ediciones, pero pertenece al ámbito hispanoparlante: *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, de la editorial Tecnos. Editada por Joan Antón Mellón y Xavier Torrens (en su tercera edición), se trata de un libro mucho más amplio que el de Heywood en cuanto al número de ideologías y movimientos tratados: la citada tercera edición de la obra, por ejemplo, consta de treinta capítulos, con temas que van desde el liberalismo clásico al posmodernismo, pasando por ideologías políticas clásicas como el socialismo, ideologías más contemporáneas (feminismo, ecologismo), y movimientos como el antiglobalismo. Aunque con matices, es importante destacar que, con la excepción del fundamentalismo religioso, las ideologías seleccionadas a partir del libro de Heywood tienen correspondencia en el manual editado por Antón Mellón y Torrens. En cualquier caso, y como añadido a estos manuales, en algunos de los capítulos se ha acudido a otras obras sobre ideología política para enriquecer *ad hoc* el marco teórico de cada análisis particular.

La sistematicidad de la presente investigación no descansa sólo en el hecho de contar con textos teóricos de referencia para determinar el sentido de las ideologías políticas estudiadas, sino también en la estructura homogénea que se le ha dado a los capítulos. Tras una introducción donde se presenta la obra estudiada, su contexto y su significación potencial —contexto que puede complementar y enriquecer el inmanentismo del análisis del significado literal del texto—, cada capítulo presenta un marco teórico y conceptual donde se exponen las principales ideas, conceptos nucleares, valores, etcétera, que conforman la ideología que va a ser fruto de análisis a través de la obra seleccionada, así como posibles estudios previos acerca de esta última. Esos conceptos nucleares que conforman la base del análisis pueden denominarse *ideologemas*. Según Mijail Bajtin

(1989: 150): «El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social». Partimos de que también en discursos como los de la cultura de masas puede articularse «un punto de vista que pretende una significación social»; así, el punto de vista social de la ideología anarquista se conforma mediante ideologemas como el antiestatismo o el anticlericalismo, mientras que el punto de vista de la ideología nacionalista se encarna en ideologemas como la autodeterminación o la comunidad orgánica. En resumen, los «ideologemas» resultan útiles analíticamente al consistir en temas y valores clave que evidencian la forma en que se mira al mundo desde una posición ideológica determinada. Posteriormente, se realiza un análisis del discurso de la obra, que conforma la parte nuclear de los capítulos, y se formulan unas conclusiones. De este modo, al compatibilizar la exposición sucinta de los principales parámetros ideológicos con su aplicación a casos empíricos, el libro conjuga lo general (¿cuáles son los principios fundamentales de cada ideología?) con lo específico (¿cómo se plasman los principios ideológicos en un producto de la cultura masiva?, ¿qué relación tienen esos principios con la obra y, potencialmente, con el contexto sociohistórico y las circunstancias del autor?).

Pasando a los contenidos del libro, es casi un tópico afirmar que los *comic books* de superhéroes suponen un género mediático susceptible de portar contenidos ideológicos. Junto a la constelación de personajes y nuevas mitologías generada por editoriales como DC o Marvel, que en un momento posterior han colonizado asimismo el cine, el medio historietístico ha proporcionado héroes y superhéroes que en ciertas ocasiones han encarnado posiciones ideológicas claras, como el radicalismo de izquierdas del arquero Green Arrow, por ejemplo, que se contrapone a *vigilantes* de extrema derecha como The Question (en su versión original). Resulta interesante, al mismo tiempo, que personajes como los citados hayan sido receptáculo de actitudes políticas que cambian con el tiempo, desde lo radical a lo más moderado. Una cierta forma de moderación ideológica es la que analiza Jesús Jiménez-Varea en el capítulo

«Liberalismo (moderno) en el *comic book* estadounidense: el caso del *Captain America* de Steve Englehart», donde se contemplan posturas liberales (en el sentido anglosajón del término) dentro de una de las principales factorías de superhéroes del planeta.

Con «Conservadurismo en el cine tailandés», la matriz ideológica se desplaza a la derecha conservadora, y el medio de comunicación escogido, el cine, supone uno de los vehículos más relevantes para las ideologías políticas, tal y como demuestra Milagros Expósito Barea. Si las películas han sido estudiadas como portadoras de valores tan diferentes como los de las ideologías nazi y anarquista, en este caso la óptica se dirige a valores tradicionalistas.

Los dos siguientes capítulos se centran en el análisis de dos ideologías clásicas de izquierda: el socialismo y el comunismo, contemplados en medios tan distintos como el cine (de nuevo) y la literatura, respectivamente. Heywood no dedica un capítulo independiente al comunismo, pero sí trata el marxismo en su capítulo «Socialism». Dada la importancia histórica que ha tenido el comunismo marxista en los medios de comunicación, hemos considerado adecuado escindir la ideología política del socialismo en sus variantes comunista y socialista moderada (o socialdemócrata). Por un lado, en «Ideales socialistas en el cine de Aki Kaurismäki», Jorge David Fernández Gómez y María del Mar Rubio-Hernández llevan a cabo un análisis de la filmografía del cineasta finlandés y sus películas ambientadas entre las clases sociales más desfavorecidas; un enfoque, el de Kaurismäki, amable y poético que contrasta con el realismo social más áspero de cineastas como Ken Loach. Por otro lado, la presencia de un socialismo marxista o comunista en ciertos productos de medios populares no debería ser motivo de extrañeza, dado que, en su momento, las implicaciones culturales y propagandísticas de la Revolución Rusa influyeron en un modelo totalitario donde la cultura y los medios de comunicación se convierten en propaganda. El capítulo «Comunismo en la literatura juvenil soviética: el caso de Arkadi Gaidar», obra de Marta Policinska Malocco, aborda específicamente la presencia de ideas comunistas en la literatura, así como una vertiente del socialismo más vinculada al marxismo.

Más allá de la izquierda y la derecha, el nacionalismo podría considerarse una ideología transversal susceptible de enhebrarse con diversos puntos del espectro ideológico. En el caso de la producción mediática de Estados Unidos, el patriotismo y la exaltación nacional son tendencias recurrentes; «Nacionalismo y patriotismo en televisión: *The Newsroom* y *The Americans*», de Víctor Hernández-Santaolalla y Elena Bellido-Pérez, estudia la representación de posiciones nacionalistas en productos televisivos que aparecen en un momento en que Estados Unidos lleva ya varios años envuelto en la Guerra Contra el Terror.

La música es otro vehículo óptimo para aportar contenido ideológico, desde su más pura esencia, como son los himnos. De hecho, existe una larga tradición de instrumentalización política de la música, desde Wagner al punk de los Sex Pistols, pasando por el *rock* nazi o el *rock* radical vasco. En este contexto, Jorge David Fernández Gómez y Antonio Pineda analizan en «Discurso anarquista y música pop española: los casos de Aviador Dro y Eskorbuto» la presencia de una de las ideologías más radicales que existen, el anarquismo, en discursos musicales como el punk-*rock* y el tecno-pop.

Irónicamente, el anarquismo de izquierdas de la tradición europea ha tenido como contrapeso un anarquismo de ultraderecha, el anarco-capitalismo, típico del ámbito estadounidense. Cercana a esta corriente, aunque menos radical, se encuentra la filosofía denominada Objetivismo, creada por la escritora Ayn Rand, y que defiende un individualismo a ultranza y un capitalismo *laissez-faire* llevado casi al extremo. Las novelas más conocidas de Rand son *La rebelión de Atlas* (*Atlas Shrugged*, 1957) y *El manantial* (*The Fountainhead*, 1943), auténticos superventas que han convertido a Rand en una musa de la extrema derecha en Estados Unidos. Uno de los capítulos de este libro, «De la literatura *best seller* al cine: El Objetivismo en *Atlas Shrugged*», obra de José María Calvo Moreno, estudia en profundidad la primera de ellas y su traslación cinematográfica. Es pertinente señalar en este punto que el Objetivismo es la única ideología que no se estudia aisladamente como tal en los manuales de Heywood y/o Antón Mellón y Torrens; no obstante, puede entenderse como una radicalización de otras ideologías políticas que sí están presentes en dichas

obras de referencia, como el liberalismo clásico, y admite ciertos puntos de contacto con la ya citada versión derechista del anarquismo.

El Objetivismo y, en general, el libertarismo de derecha pretenden reducir el Estado al mínimo; si nos movemos hacia las posiciones fascistas encontramos por el contrario una afirmación radical del poder estatal. Es muy conocido el uso que hizo el nacionalsocialismo alemán de los medios de comunicación y la cultura de masas con fines ideológicos; el nazismo, una de las tradiciones fascistas que Heywood contempla en el capítulo «Fascism», es estudiado por Adrián Huici en «El fascismo en el cine: *El triunfo de la voluntad* y la ideología nazi».

Los cambios sociales del siglo XX han provocado la aparición de nuevas ideologías políticas que han tenido asimismo su plasmación mediática. El feminismo ha tenido un efecto indudable en la cultura contemporánea, muestra de lo cual han sido las visiones críticas generadas sobre la persistencia de estereotipos de género en la comunicación masiva. Pero el rol del feminismo no ha sido únicamente reactivo, ya que existen obras mediáticas que adoptan una perspectiva de género proclive a la igualdad entre sexos. La música de artistas como Bebe o La Mala Rodríguez, por ejemplo, puede entenderse como un mensaje pro-igualdad. Marina Ramos-Serrano y Gema Macías-Muñoz analizan en «*House of Cards* y el feminismo» el alcance y los límites de la representación de temas feministas por parte de un popular fenómeno televisivo[1]. Otra ideología contemporánea, el ecologismo, recibe atención en este libro mediante el capítulo «*La selva esmeralda* como película ecologista», de Adrián Huici. Son varias las películas que se suman a este principio ideológico, desde el cine documental de Al Gore (*Una verdad incómoda*, 2006) hasta claros productos de entretenimiento como *Avatar* (James Cameron, 2009) o *¡Liberad a Willy!* (Simon Wincer, 1993).

Nuestro listado se cierra con la que bien puede ser una de las ideologías políticas más antiguas de la Historia: el fundamentalismo religioso. En «Fundamentalismo religioso *online*: el discurso evangélico de “El niño predicador”», centrado en el niño predicador peruano Nezareth Casti Rey, Cristina Algaba analiza esta vieja ideología (en su manifestación evangélica

cristiana) en un medio relativamente novedoso como Internet y, más específicamente, el popular *video-sharing site* YouTube.

REFERENCIAS

ANTÓN MELLÓN, Joan y TORRENS, Xavier (eds.) (2016): *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, 3.ª ed., Tecnos, Madrid.

BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

DE MIGUEL, Ana (2016): *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Cátedra/Universitat de València, Madrid.

DUBOSE, Mike S. (2007): «Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America», en: *The Journal of Popular Culture*, vol. 40, n.º 6, pp. 915-935.

HEYWOOD, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, 4.ª ed., Palgrave MacMillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1998): *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.

SARGENT, Lyman Tower (1996): *Contemporary Political Ideologies. A Comparative Analysis*, 10.ª ed., Wadsworth, Belmont (California).

---

1 Estos límites pueden relacionarse con que, en el movimiento feminista, existe la idea de que «los fines del feminismo son incompatibles con el neoliberalismo. [...] Las profundas desigualdades entre países y las viejas y nuevas desigualdades de clase y raza son nuestros enemigos. También lo es la reducción del ser humano a *homo economicus* y de la idea de progreso a crecimiento y consumo» (De Miguel, 2016: 320-321). En este contexto, la idea del feminismo como teoría crítica de la sociedad puede llegar a poseer un componente anticapitalista; *House of Cards*, como muestran las autoras del capítulo dedicado a esta serie, no cuenta sin embargo en su trama con situaciones o personajes que encarnen explícitamente las ideas feministas.

1

IDEOLOGÍA Y PROPAGANDA EN LA CULTURA DE MASAS

ADRIÁN HUICI

En su libro *Espejo de fantasmas* (1993), el historiador de la cultura de masas y crítico cinematográfico Román Gubern dice que el cine, al igual que cualquier otra producción cultural, sea del nivel que sea, no sólo es un reflejo de la sociedad que lo produce y en la que circula y es consumido. Por encima de ello, lo que muestran las imágenes proyectadas en la pantalla son lo que él llama «los ensueños colectivos»:

> El cine —dice Gubern—, más que espejo de la realidad social, es, sobre todo, reflejo de un imaginario colectivo, configurado por los deseos, frustraciones, creencias, aversiones y obsesiones de los sujetos que conforman su población [...] De manera que los filmes vendrían a ser los sueños públicos compartidos (1993: 10).

Usando también el concepto del espejo, Ignacio Ramonet focaliza las relaciones entre la cultura de masas y la sociedad y considera que los productos de los *media* constituyen auténticos espejos en los que se reflejan las sociedades, con sus peculiaridades y sus diversos avatares históricos. En ese sentido, afirma que hoy día difícilmente podemos negarnos a admitir las cualidades de guía sociológica que tiene el cine (o cualquier producto de la cultura de masas). «El análisis de una película —dice Ramonet— nos ayuda a descubrir con bastante precisión las tendencias implícitas de la sociedad que la produce». A continuación, hace notar que es normal que los periodos sociales de alto nivel conflictivo «[...] susciten a menudo la creación de singulares ficciones que reflejan, directa o indirectamente, de modo latente o manifiesto, las grandes dudas y perspectivas de una sociedad atormentada» (2001: 42).

Obviamente, a Gubern no se le escapa que, tras palabras como «imaginario colectivo», «realidad social», «creencias» o «aversiones», se proyecta la sombra de un concepto mucho más amplio, complejo y abarcador: el de ideología. Más allá del cine, la cultura de masas en sus diversas formas, desde la literatura popular a las series de televisión, pasando por el cómic o la música pop, puede ser asimismo un «reflejo» o continente de contenidos ideológicos. La historia de cómo la cultura de masas y los formatos de entretenimiento han sido vehículos de «creencias, aversiones y obsesiones» ideológicas es una historia muy larga, de décadas o incluso siglos de duración. Las cuestiones relativas a cómo tecnologías comunicativas que permiten una producción y difusión masivas se imbrican con la ideología, con el discurso del poder, o con los fines de propaganda, trenzan una historia donde coexisten el uso de la cultura por parte del nazismo alemán, la explosión de cómics propagandísticos y patrióticos en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial o el cine socialista.

La profundidad y densidad de las cuestiones sobre las que versa este libro merece, en cualquier caso, algunas reflexiones introductorias que tracen los contornos del fenómeno ideológico e iluminen la forma en que las ideologías se han infiltrado en contenidos culturales masivos. En particular, el caso del cine (uno de los medios de comunicación más importantes del siglo XX) nos servirá como matriz de muchas de las cuestiones que despierta el apasionante tema que nos ocupa: las ideologías políticas en la cultura de masas.

I. DISCURSOS DE MASAS

Lo dicho por Gubern o Ramonet respecto al cine, como decimos, puede extenderse a cualquier tipo de texto producido en el seno de una sociedad y en un momento concreto, ya sean esos textos pertenecientes a la llamada cultura popular, a la alta cultura y, muy especialmente, a la cultura de masas que, además del cine, comprendería fenómenos como la publicidad, los cómics, los productos televisivos (series, *realities*, etcétera), la literatura popular y los *best sellers*, la música o los videojuegos. Esto es así porque en

ese tipo de manifestaciones textuales nos hallamos ante fenómenos discursivos, ante discursos. Ello significa que no sólo debemos considerarlos como conjuntos de signos (icónicos, gráficos, sonoros, etc.) organizados según determinados criterios normativos que producen determinados efectos de sentido. Porque una de las propiedades fundamentales del lenguaje, en general, y de los discursos en particular, es que no se limitan a la mera referencialidad, es decir, a la alusión a una realidad exterior. En efecto, a través de diversos recursos, como el uso de modelizadores o de subjetivemas, cuando producimos discursos, además de referirnos a un objeto concreto, siempre estamos manifestándonos como sujetos de aquello que enunciamos, a la vez que emitimos juicios de valor sobre dicha materia. En otras palabras, cuando nos expresamos a través de un discurso (sea verbal, icónico o audiovisual), consciente o inconscientemente, en mayor o menor medida, siempre manifestamos nuestra perspectiva acerca de lo que decimos y de la realidad en general. En resumen, manifestamos nuestra visión del mundo o *weltanschauung*. Esta circunstancia es denominada por los lingüistas «marcas de la enunciación», lo que equivale a decir que, en todo lo que decimos —sea cual sea ese «decir»—, siempre dejamos nuestra huella y, por tanto, siempre habrá quien sea capaz de «detectarla». Así lo explican Casalmiglia y Tusón: «La persona que habla no es un ente abstracto sino un sujeto social que se presenta a los demás de una determinada manera. En el proceso de la enunciación y al tiempo que se construye el discurso, también se construye al sujeto discursivo» (1999: 138-139).

El discurso también presupone una determinada imagen de su lector, la presupone y, en cierto modo, la construye. Asimismo, toda producción discursiva (toda producción humana significativa) sólo puede existir y ser resultado de un determinado contexto sociohistórico, y ello también aparece reflejado en el discurso de la cultura de masas. Ramonet correlaciona, por ejemplo, el pánico y el miedo que se apoderó de la sociedad norteamericana, primero, y del resto del mundo, después, durante la Gran Depresión de la década de 1930, con el cine de terror que inundó las pantallas de aquel momento pobladas por monstruos que escapaban al control de sus amos o creadores y sembraban el pánico en las calles de las

grandes ciudades; monstruos como *King Kong* (1933), *Frankenstein* (1931), *La Momia* (1932), etcétera, que funcionaban como símbolo de un capitalismo también fuera de control. Siguiendo la misma lógica, en los años cincuenta del siglo XX aparece un nuevo monstruo, *Godzilla* (fruto de una mutación provocada por la energía atómica), como reflejo de la Guerra Fría y el miedo a un holocausto nuclear (la famosa Mutual Assured Destruction o MAD) que atenazó al mundo durante cuarenta años. Para que no queden dudas acerca del vínculo entre productos de ficción y circunstancias sociohistóricas, recordemos que Godzilla viene de Japón, el único país que ha sufrido un ataque con bombas atómicas y sometido a sus letales radiaciones.

Por supuesto, siempre podemos hablar de grados de subjetividad discursiva: en este sentido, la poesía estaría en un extremo y el texto científico en el otro, si bien existen teóricos que consideran que ni siquiera el discurso científico, el más pretendidamente objetivo, puede serlo del todo, porque el mito y la metáfora son consustanciales a cualquier producción humana (incluidas las matemáticas) y porque, como dice David Bloor: «[...] toda teoría del conocimiento no es más que un reflejo de las ideologías sociales» (2003: 126). Al respecto, Emmanuel Lizcano afirma que:

> [...] lo que suele entenderse por matemáticas, puede pensarse como el desarrollo de una serie de formalismos característicos de la peculiar manera de entender el mundo de cierta tribu de origen europeo. [Estas matemáticas] reflejan un modo muy particular de percibir el espacio y el tiempo, de clasificar y ordenar el mundo, de concebir lo que es posible y lo que se considera imposible. Que esas matemáticas burguesas hayan conseguido ocultar los prejuicios y supersticiones en los que se basan, y así imponerse al resto de las tribus y pueblos como «la matemática» (en singular), no sería entonces razón suficiente para erigirse en modelo de cualquier matemática posible (2006: 189-190).

Si estos autores —un tanto extremadamente, según nuestro punto de vista— pueden afirmar el carácter cultural y contextual de un producto que, en principio, parece tan inasequible a la subjetividad como las matemáticas, entonces parece lógico pensar en la subjetividad de los discursos producidos por la comunicación de masas; discursos en los que, en efecto, es posible detectar las marcas de la enunciación y las características contextuales (histórico-sociales) en que éstos se insertan. Dando un paso

más, podemos decir que todos estos discursos pueden ser vehículo de la ideología del enunciador a nivel individual, en tanto que *weltanschauung*, pero también a nivel colectivo, social o de clase. Porque, como dice Alejandro Raiter, en la línea del marxismo lingüístico de Valentín Voloshinov, el signo siempre reenvía a algo que está más allá del referente original, no se limita a representarlo, sino que le agrega algo. Todo signo «[...] reenvía, esto es, indica una dirección que trasciende al referente que sirve de base material para el signo. Este trascender al referente es la base de la ideología» (2004: 22). En este punto, podríamos preguntarnos qué debemos entender, precisamente, por «ideología».

II. LA CUESTIÓN DE LA IDEOLOGÍA

El análisis de la cultura de masas prescribe una concepción lo más amplia posible del concepto de ideología, tal y como veíamos en los textos ya citados de Gubern. Este autor intenta ampliar el término más allá de la estricta definición de Karl Mannheim. En *Ideología y utopía* (1997), Mannheim entiende la ideología como la representación subjetiva y simbólica de la lógica de las relaciones socioeconómicas, con fines vinculados a las relaciones de poder o a su legitimación. Gubern añade también el concepto de imaginario social, concepto que aparece asimismo en Gerard Imbert, otro autor que lleva muchos años teorizando y analizando los productos de la cultura de masas (especialmente el audiovisual). Imbert considera que, a la hora de buscar elementos ideológicos en el cine hay que ir más allá de una visión realista de la ideología que considera al cine como puro reflejo del mundo y modelo de dominación, y partir de que la relación «entre la representación y el referente (social, político, económico, cultural...) es mucho más compleja y dialéctica» (Imbert, 2002: 90), si bien hay que tener en cuenta «el extraordinario poder que tiene el cine como discurso de cristalizar las obsesiones colectivas, de hacer emerger lo invisible, de expresar la dimensión latente del discurso social» (Imbert, 2002: 90).

La ideología, como es obvio, resulta un concepto complejo, polisémico, contradictorio y aun controvertido, como da prueba la ingente bibliografía existente sobre el tema. Sin embargo, y de acuerdo con Gubern, creemos que en este punto es necesario que asumamos una postura concreta respecto al término para poder así proseguir con nuestra perspectiva de los *media* y su relación con la ideología. Dado que resulta complicado abordar el concepto de ideología, vamos a reducir la proliferación de reflexiones teóricas y de definiciones a las que entendemos más significativas y puedan subsumir el mayor número de perspectivas. Para ello apelaremos a la obra de compendio y síntesis del crítico literario marxista Terry Eagleton *Ideología. Una introducción* (1993), y a los textos que Paul Ricoeur dedica al tema en un libro que, curiosamente, repite el título de Mannheim, *Ideología y utopía* (1996).

Eagleton (1993: 52 ss.), después de examinar, aceptar o rechazar un amplio abanico de definiciones, reduce las mismas a seis. Por tanto, ideología puede ser: 1) Proceso material de generación de ideas, creencias y valores en la vida social. Se trata de una definición neutra y se aproxima al término «cultura»; 2) Ideas y creencias, verdaderas o falsas, de un grupo o clase concretos, lo cual nos aproxima al concepto de *weltanschauung*; 3) Promoción y legitimación de las tendencias sociales con intereses opuestos. Dice Eagleton: «Los intereses en cuestión deben tener alguna relevancia para el sostenimiento o puesta en cuestión de toda una forma de vida política» (1993: 53); 4) Aquí también hablamos de legitimación de intereses sectoriales «[...] pero lo limitaría a las actividades de un poder social dominante» (1993: 54); 5) Seguimos en la ideología como discurso legitimador de las ideas y creencias de una clase dominante, pero «mediante la distorsión y el disimulo», y 6) También aquí se asocia ideología con falsas creencias, pero no derivadas de la clase dominante sino «[...] de la estructura material del conjunto de la sociedad» (1993: 54).

Ricoeur, por su parte, reduce las definiciones a tres, y creemos que en ellas pueden integrarse no sólo las seis propuestas por Eagleton, sino también una amplia gama de aproximaciones al concepto, a la vez que nos permitirá abordar con sentido práctico las relaciones entre ideología y cultura de masas: 1) Ideología como *weltanschauung*; 2) Ideología como

discurso de legitimación, y 3) Ideología como falsa consciencia, tal y como la entienden, en parte, Marx y Engels. A partir de estos conceptos, debemos insistir en *a*) el vínculo entre discurso e ideología: como ya hemos dicho, todo signo remite a un lugar que está más allá de la referencialidad, y ese lugar, para Voloshinov, es la ideología, y *b*) esa propiedad del discurso, vinculada con la subjetividad y con el contexto sociohistórico. Con estas premisas, podemos atribuir, sin riesgo de caer en sesgos políticos, componentes ideológicos a determinados productos de la comunicación de masas, especialmente cuando es encuadrada en las dos últimas definiciones de Ricoeur: legitimación y falsa consciencia. En lo que se refiere a la ideología como *weltanschauung*, aquí podría correrse el riesgo de caer en una especie de panideologismo: puesto que todos poseemos una determinada visión del mundo, y puesto que ésta muy probablemente se reflejará en el discurso, por tanto, podría deducirse que todo es ideología.

Evidentemente, hilando demasiado fino podríamos detectar elementos ideológicos en los hechos más nimios. Como dice Eagleton, alguien podría determinar que en una discusión matrimonial por el uso del mando a distancia podría subyacer una crítica al matrimonio burgués y también a la invasión tecnológica propiciada por el tecnocapitalismo. Pero, como es fácil apreciar, parece que esto es ir demasiado lejos en el análisis: no siempre se puede usar el cedazo crítico con una red tan apretada que no permita cribar (es decir, discriminar) nada. El propio Eagleton formula una advertencia a los que proclaman que «todo es ideología»:

> [...] ampliar estos términos hasta el punto en que se vuelven coextensos es simplemente vaciarlos de fuerza [...] Así pues, no todo se puede tachar útilmente de ideológico [...] Decir esto no le compromete a uno a creer que haya un discurso que sea inherentemente no ideológico para que el término no tenga significado (1993: 28).

Para Eagleton, la única forma de determinar si un discurso es ideológico o no es tener en cuenta el contexto, lo cual, en el terreno del análisis literario (Eagleton proviene de ese ámbito del conocimiento), es la mejor manera de no incurrir en la sobreinterpretación o en interpretaciones aberrantes. Dice al respecto Umberto Eco: «Por supuesto, decidir de qué se está hablando es una especie de apuesta interpretativa. Pero el contexto nos permite hacer esta apuesta de manera menos aleatoria que una apuesta sobre

el rojo o el negro en la ruleta» (1997: 75). Y sobre la relación entre contexto e ideología, leemos en Eagleton:

> Uno no puede decidir si una afirmación es ideológica o no examinándola aislada de su contexto discursivo [...] La idea general es que un fragmento idéntico de lenguaje puede ser ideológico en un contexto y no en otro; la ideología es una función de la relación de una manifestación con su contexto social (1993: 29).

Por tanto, si volvemos al ejemplo de la discusión matrimonial, sólo podríamos considerarla «ideológica» si la mujer permite que su marido use el mando a su antojo porque él es el «hombre de la casa» y ocupa una posición superior en la relación; entre otras cosas porque es más fuerte y porque trae el dinero a casa mientras ella sólo se dedica a «sus labores». Aquí, por tanto, son plenamente pertinentes estas palabras de Eagleton:

> [...] nadie es, ideológicamente hablando, un completo inocente [...] La gente que se considera inferior debe aprender a serlo realmente. No basta con definir a una mujer o a un súbdito colonial como formas de vida inferiores: se les debe *enseñar* de forma activa esta definición (1993: 17).

Puesto que los discursos sólo existen en relación con un momento y en una sociedad concretos, su interpretación como vehículo ideológico puede variar en el transcurso de la Historia. Así, aunque hoy casi nadie duda de que una parte importante de la obra de Rudyard Kipling (autor de *El libro de la selva*, entre otros escritos) constituye un instrumento fundamental al servicio del colonialismo británico y la ideología imperial, la gran mayoría de los ingleses de la época victoriana no lo veían, no podían verlo así. Naturalmente, siempre hay mentes preclaras capaces de librarse del velo ideológico de la falsa consciencia. En este caso, se podría apelar al nombre de Joseph Conrad (que, por cierto, no era inglés, aunque escribiera en la lengua de Shakespeare) quien, en algunas de sus novelas, notoriamente en *El corazón de las tinieblas* (2000) y *Nostromo* (1998), especialmente en la primera, denuncia los horrores del colonialismo. No se trata de que los ingleses fuesen especialmente malvados o padeciesen de algún tipo de tara intelectual que les impidiese comprender los efectos de la política colonial, tanto en lo que los beneficiaba a ellos (¿cómo, si no, unas pequeñas islas podían ser uno de los mayores imperios de la Historia?) como en sus terribles consecuencias en los territorios dominados. Se podría decir que

aquí es donde opera la ideología en su doble sentido de discurso de legitimación y de falsa consciencia: a partir de una potente construcción simbólica y cultural que opera a todos los niveles, desde la educación a las artes y cualquier otro dispositivo simbólico, cosa que se puede sintetizar en el *Rule Britannia* (himno que aún se canta en partidos de fútbol): los ingleses no ven el lado oscuro del imperio o, en todo caso, no encuentran nada reprobable en ello. Como dice Edward Said: «Porque la empresa del imperio depende de la *idea* de tener un imperio, como Conrad parece haber captado con tanta claridad. Y dentro de una cultura, toda clase de mecanismos han de funcionar para que esto suceda» (1996: 46). Es decir, que la conquista se realizó primero en el plano de las ideas, del imaginario colectivo, lo cual permitió que los ingleses se autorrepresentaran como un imperio mucho antes de que esto se hiciera realidad plena. No es casualidad, dice Said «[...] que en Inglaterra la novela sea inaugurada por *Robinson Crusoe*, cuyo protagonista es el fundador de un nuevo mundo que domina y al que reclama para Inglaterra y la cristiandad» (1996: 126).

Said no es tan ingenuo como para no saber que las bayonetas y la pólvora son componentes esenciales del imperialismo, pero tampoco lo es tanto como para ignorar que los cañones no bastan para la apropiación de la tierra: en algún momento habrá que explicar, y explicarse, quién poseía esa tierra, quién se arrogó el derecho de ocuparla y explotarla y quién planificó su futuro. Pues bien, dice Said:

> [...] resulta que todos esos asuntos habían sido reflejados, discutidos y, a veces, por algún tiempo, decididos en los relatos [...] El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo y constituye uno de los principales vínculos entre ambos (1996: 13).

Lennard Davies insiste, como Said, en que la dominación, y su legitimación, depende en buena medida de estructuras ideológicas y lingüísticas: «Un país —dice Davies— debe hacer algo más que arrebatar simplemente el territorio a otro país: deben intervenir en ello una serie de explicaciones, representaciones y racionalizaciones para justificar esa acción política». Y agrega Davies algo que por sabido no es menos inquietante:

> Para que la colonización tenga éxito, incluso los habitantes de la colonia que se ha de someter deben aceptar la dominación del lenguaje y los símbolos de esta toma del poder. Para arrebatar a los corazones y las mentes tanto en el país que coloniza como en el ocupado (2002: 89).

En esta línea, también Davies señala a *Robinson Crusoe* como una obra que coadyuvó a preparar las mentes de los ingleses para aceptar su papel de imperio colonial:

> *Robinson Crusoe* trata en gran medida de la conquista de una isla que no «pertenece» a Crusoe, salvo en el sentido de que es europeo y que ha construido algo allí. Pero la conquista de Crusoe no es sólo la manifestación del poder militar, aunque también lo pone de manifiesto, sino la del establecimiento de un derecho ideológico sobre la isla. Defoe hace que la conquista de la isla esté entrelazada de moralidad, pensamiento y deseo (2002: 87).

Como se ve, concurren aquí elementos de las tres definiciones de ideología según la reducción de Ricoeur: nos encontramos ante un proceso de legitimación del imperio dado por la naturalización del presunto derecho de los europeos a llevar la «civilización» a todo el mundo. Obviamente, este argumento establece una concepción torticera de la realidad en la que, objetivamente, no existen ni colonizados ni colonizadores *a natura*. Por último, la mentalidad colonial constituyó durante siglos una auténtica *weltanschauung* que, obviamente, no debemos limitar a los ingleses ni a una época en especial. Pensemos en los argumentos (a nuestro entender puramente ideológicos y, más concretamente, religiosos) utilizados por el Estado de Israel para justificar su creación, primero, y su expansión, luego, en territorio palestino, argumento que sostiene que los israelíes no hacen más que ocupar las tierras que, según la Biblia, siempre han sido suyas. También el eslogan utilizado por los sionistas que presionaron a la ONU para la partición de Palestina tiene mucho más de ideológico y de representación imaginaria que de auténtico reflejo de la realidad. El eslogan decía: «Una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra», con lo cual se ignoraba deliberadamente a los más de dos millones de palestinos que residían allí y que, en muchos casos, fueron expulsados violentamente de sus hogares. Una experiencia traumática que permanece en la memoria colectiva de los palestinos con un nombre: la *Nakba*, es decir, la catástrofe.

En muchos casos, una visión de la realidad pasada por el filtro de la ideología puede también tener mucho de autoengaño. Autoengaño inducido por el dominio que el poder ejerce sobre la producción simbólica de la sociedad. Por cierto, no hace falta ser analfabeto para caer en esa autopercepción errónea: precisamente, decíamos más arriba que Conrad fue capaz de ver y exponer los horrores del colonialismo, cosa que sin duda es cierta. Sin embargo, en su obra más representativa al respecto, *El corazón de las tinieblas*, éste parece referirse únicamente a la crueldad de Bélgica y de su despiadado rey Leopoldo, dejando de lado a los ingleses a los que, presa de esa extraña distorsión ideológica, no ve en el mismo nivel que los belgas.

En este recorrido por el concepto de ideología, no debemos olvidar que también las omisiones, los silencios, los «olvidos», pueden tener una dimensión ideológica. Nos referimos, concretamente, a la doctrina del fin de las ideologías, que en realidad no escamotea su verdadero trasfondo ideológico: el neoliberalismo de raíz reagano-thatcheriana. Lo mismo podría decirse de quienes se proclaman «apolíticos», lo cual ya implica por sí mismo una toma de posición política. Como afirma Raiter, en cualquier evento comunicativo lo no dicho también juega un papel importante y, por tanto, debemos tenerlo en cuenta a la hora de atribuir significados porque ello implica «[...] una compleja actividad cognitiva ya que no sólo deberán interpretarse las marcas lingüísticas presentes sino recuperar (deducir, inferir) las ausentes» (1999: 39-41). En una dirección similar, también es posible hablar, como lo hace Imbert, de «ideología invisible», una cuestión que define muy especialmente a una parte muy significativa de la cultura de masas y que, por ello, requiere de nuestra atención. Dice Imbert que en los años setenta fueron Claude Lefort y Roland Barthes quienes introdujeron el concepto de ideología invisible: «Para referirse a aquellos discursos dispersos que encerraban contenidos ideológicos, sin pertenecer a un sujeto claramente identificable ni reflejar un cuerpo de doctrina o presentarse directamente como tal» (2002: 90). Esta visión legitima la equiparación de la imagen con el lenguaje verbal en tanto que mensaje polisémico en que se puede distinguir un plano literal y otro simbólico y, fundamentalmente, la presencia de contenidos ideológicos latentes:

> Esto abre una nueva vía: la del análisis del componente ideológico de los discursos audiovisuales no sólo a través de sus contenidos manifiestos, sino también, y sobre todo, mediante el análisis de sus formas, en particular retóricas y narrativas, que viene a ser como la expresión significante de la ideología invisible del mensaje (2002: 91).

Venimos hablando de discurso e ideología y hemos hecho alusiones al imperialismo, por lo que resulta inevitable hacer alguna referencia a la persuasión y la propaganda. Aunque existen numerosas definiciones de propaganda, consideramos que la que mejor se aproxima al fenómeno es la que habla de un discurso persuasivo, eso es, que busca provocar un efecto, de contenido ideológico y emitido por los *mass media*. La propaganda intenta influir en la forma de pensar y de ver el mundo de las personas y, a diferencia de un discurso afín, como es la publicidad comercial (cuya finalidad es económica, o eminentemente económica), el objetivo último de la propaganda es el poder. Se opera sobre las mentes de las personas para obtener poder o para mantenerlo, si ya se tiene. Por tanto, la propaganda, en tanto que discurso ideológico, implica una forma de coerción que descarta la violencia física, aunque obviamente podemos hablar de «violencia simbólica» o psicológica, como hace Harry Pross (1983). Dice al respecto Antonio Pineda:

> Entre los factores que posibilitan esa capacidad coercitiva se encuentran sin duda elementos materiales como el dinero o la fuerza física, pero también elementos simbólicos y comunicacionales. La propaganda [...] es uno de esos elementos (2006: 127).

Dicho en otros términos, el poder del Estado o de la clase dominante no se puede mantener sólo operando en el ámbito de la violencia física que instaura el miedo y, en muchos casos, el terror. Del mismo modo, se podría decir que los oprimidos o sometidos no podrán conquistar el poder únicamente dedicándose a tomar la Bastilla de turno, es decir, sólo con el recurso a la pólvora o a las bayonetas. La lucha se juega en otro plano, el simbólico comunicacional al que se refieren Pross y Pineda, el que persigue y obtiene lo que Antonio Gramsci llama «hegemonía». Este autor, marxista heterodoxo que murió en las cárceles de Mussolini, llegó a la conclusión de que la liberación de la clase obrera no pasa por la toma de ningún Palacio de Invierno, sino por sacudirse el predominio cultural de la clase dominante para imponer el propio. Esa hegemonía es la que, en la visión de Gramsci,

ha sido la garantía del mantenimiento del orden capitalista. Hegemonía, por tanto, implica una dimensión que cae exactamente del lado de la ideología, es decir, de cómo una clase impone a otra, a través del control de diversas instituciones, como la escuela, los sindicatos o los medios de comunicación, su *weltanschauung*. Y, por tanto, hay en el concepto una dimensión pragmática que, obviamente, tiene que ver con el poder. Dice al respecto Rafael Díaz Salazar:

> La reflexión gramsciana sobre ideología está determinada por la preocupación de hallar una estrategia política que favorezca la toma del poder por el proletariado [porque] la complejidad de la sociedad occidental, con la fortaleza de su superestructura, la democracia parlamentaria y la burocratización del movimiento sindical no permitiría una victoria obrera al estilo bolchevique (1991: 225).

Gramsci, insiste Díaz Salazar, concibe la hegemonía desde su propia etimología: «conducir», «guiar», es decir, que se refiere a la capacidad de una clase para imponer su ascendiente intelectual, político y cultural como forma de establecimiento de un *statu quo* que la favorezca: «La hegemonía es considerada tanto como dirección ideológico-política de la sociedad civil como combinación de fuerza y consenso, de cohesión y persuasión para lograr el control de la sociedad» (1991: 281).

La lucha ideológica por el poder se juega, según Gramsci, en el terreno de la cultura y, en el presente mucho más que nunca, en los *mass media*. Entre otras cosas, porque, con las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, son los medios, precisamente, los detentadores de la cultura dominante. Ello, por cierto, nos devuelve a la asociación de la ideología no sólo con el discurso, sino también con el concepto de «imaginario», al menos tal y como Bronislaw Baczko define este concepto:

> [...] dispositivo imaginario que asegura a un grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias individuales tan complejas como variadas, la codificación de expectativas de esperanzas, así como la fusión en el crisol de la memoria colectiva de los recursos y representaciones del pasado, cercano o lejano (1999: 30).

También se suele utilizar, en lugar de «imaginario social», el concepto de «representaciones colectivas» puesto que, *stricto sensu*, dichos imaginarios no reflejan una realidad externa a los individuos. Estamos, en verdad, ante una construcción social que se apoya en la historia de la

colectividad y en las experiencias de sus miembros, todo lo cual se sustenta en una constelación de símbolos. También Max Weber (2007) hará hincapié en el sistema de representaciones que sustentan las normas y los valores sociales y que expresan necesidades, temores y esperanzas, a la vez que una interminable persecución del sentido. En sintonía con lo que venimos diciendo, para Weber las relaciones sociales jamás se reducen a sus componentes físicos y materiales, y ello comprende incluso el ejercicio del poder, sino que reposan en diferentes sistemas de representación colectiva sobre los cuales se funda la legitimidad de las instituciones. Por tanto, tras conceptos como «imaginario», «representaciones» o «legitimación» se percibe claramente el de ideología. Baczko lo deja claro: para él, el imaginario «[...] provoca la adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización por los individuos, moldea las conductas, cautiva las energías y, llegado el caso, conduce a los individuos a la acción común» (1999: 30).

No resulta difícil ver cómo el control del imaginario social (o, dicho en otros términos, el control de los mecanismos de producción, reproducción y difusión de las ideologías) comporta un importantísimo mecanismo de persuasión y, por tanto, de dominio y cohesión. Evidentemente, en esta operación, los medios de comunicación social, más incluso que las instituciones tradicionales como la escuela o la Iglesia, juegan un papel fundamental. Los *media* ofrecen a quienes ostentan el poder la posibilidad de conformar las representaciones colectivas e influir decisivamente en la autopercepción individual y social. Desde este punto de vista, la cultura de masas (que, en definitiva, es el producto de medios masivos como el cómic, el cine o la televisión) se configura como una herramienta potencial para controlar las creencias ideológicas y los sistemas de valores. Precisamente, la capacidad de influencia que se le atribuye a la comunicación de masas, y su carácter de vehículo privilegiado de la ideología al servicio de la clase dominante, ha generado la sospecha y las prevenciones de sociólogos, filósofos, antropólogos, politólogos y educadores (entre otros muchos), quienes desde diversas procedencias teóricas y políticas han proyectado su mirada crítica sobre los *media* y su producto: la cultura de masas. A ello dedicaremos el siguiente apartado.

III. LA VOZ DE LA CRÍTICA

Posiblemente, la crítica más dura y consistente de la cultura de masas y sus medios ha sido realizada por la Escuela Crítica o Escuela de Frankfurt, que surgió en la Alemania de entreguerras, fundada por Theodor Adorno y Max Horkheimer con el nombre oficial de Instituto de Investigación Social. Estos dos filósofos (y muy especialmente Adorno) en su obra pionera *Dialéctica de la ilustración* (1998) y otros muchos textos hacen un análisis político-ideológico de la cultura de masas y de los *media*, a tal punto que, para ellos, la sociedad de masas es fruto de una doble circunstancia. Por un lado, de la producción en serie de mercancías, posible gracias a la aplicación de la ciencia y la tecnología a las leyes del mercado. Pero, por otra parte, Adorno y Horkheimer encuentran, como dice Blanca Muñoz, un vínculo causal con el nazismo y el fascismo: «Para la Escuela de Frankfurt, tras la aparente equidad y racionalidad de la nueva sociedad siguen perviviendo residuos desencadenados por los movimientos de carácter nazi» (2000: 77). De hecho, en *Dialéctica de la Ilustración* se pueden leer cosas tan extremas como estas:

> Al incorporar totalmente los productos culturales a la esfera de la mercancía, la radio renuncia a colocar como mercancía sus productos culturales. En Estados Unidos no reclama ninguna tasa del público y asume así el carácter engañoso de autoridad desinteresada e imparcial, que parece hecha a medida para el fascismo. En éste, la radio se convierte en la boca universal del Führer; y su voz se mezcla, mediante los altavoces de las calles, en el aullido de las sirenas que anuncian el pánico, de las cuales difícilmente puede distinguirse la propaganda moderna (Adorno y Horkheimer, 1998: 204).

La Escuela de Frankfurt ofrece una visión muy negativa de la comunicación de masas, a la que designa como vehículo de la clase dominante para imponer su ideología, su visión del mundo, y para perpetuar las relaciones de poder. Adorno y Horkheimer siguen la definición marxista de ideología como mecanismo de ocultación de los nexos causales en las relaciones de dominio y de poder político y económico. Dice Muñoz que a esta definición Adorno le añadirá el componente inconsciente ya que, no en vano, la Teoría Crítica va a interesarse en sumo grado por las aportaciones del psicoanálisis freudiano. Por tanto, Adorno considera que después de la Segunda Guerra Mundial se crea una dialéctica «[...] en la que se acentúan

los mecanismos de control, permaneciendo inconscientes para la gran mayoría de la población» (1998: 77-78). Para Adorno, la sociedad de masas es la sociedad de la ideología por excelencia ya que «[...] por primera vez, el conocimiento colectivo puede ser modificado mediante complejas técnicas psicosociales en direcciones prefijadas y planificadas» (1998: 80). Según este autor, el objetivo de la comunicación de masas es el control de las mentes, pero, como ya había indicado Gramsci, no por la coerción física, sino por la hegemonía ideológica, o, como dice el propio Adorno refiriéndose especialmente a la publicidad, el control por adaptación.

Los vínculos que muchos de los autores citados establecen entre ideología, imaginario y representaciones sociales ya están esbozados por el papel que la Escuela de Frankfurt atribuye al psicoanálisis. Para los frankfurtianos, la comunicación de masas tiene como función la introyección en el subconsciente de las personas de la ideología que legitima (sin que éstas lo perciban) las relaciones de dominio y poder. Por ello, los productos que los *media* ponen en circulación, a los que se denomina como *cultura* de masas, no merecen ese nombre, sino más bien el de *pseudocultura*, que vendría a indicar el proceso de mercantilización de los valores propios de la tradición humanista.

> En este proceso —afirma Blanca Muñoz— hay un rebajamiento de los contenidos y un debilitamiento de los vínculos de análisis y comprensión causal de la realidad. La cultura, al convertirse en mercancía, deviene de manera inmediata en ideología (1995: 70).

La pseudocultura implica productos estandarizados, sometidos a las leyes y estrategias del mercado, lo cual es irreconciliable con la originalidad y la novedad, ya que todo debe quedar reducido a la categoría de mercancía y, en todo caso, las novedades no se dan nunca en el plano de las ideas, sino en el de la tecnología. Una buena prueba de ello, añadiríamos nosotros, es el fenómeno de los efectos especiales en la consideración del cine contemporáneo, especialmente por parte del público joven.

La pseudocultura conlleva la repetición y el conformismo a la vez que, como consecuencia de esto, se suprime el conflicto, sustituido por la unanimidad y el consentimiento. Los productos de las industrias culturales cumplen con la tarea de integrar y modelizar las conductas de las masas de modo que éstas se integren en el sistema y se conviertan, sin ser advertido,

en un factor que obstaculice cualquier cambio profundo. Como se ve, los frankfurtianos atribuyen a la cultura de masas una función ideológica completamente negativa, y muy próxima además al panideologismo y aunque es indudable que sus análisis no sólo han ejercido una gran influencia en la valoración de la cultura de masas, al menos hasta los años setenta del siglo XX, sino que muchos de ellos son muy valiosos y mantienen hoy plena vigencia, hay que decir que, además de ese ideologismo totalizante, en todos sus trabajos hay una sobrevaloración de la idea de la cultura como un objeto casi sagrado, «de culto» más que de cultura. Esta posición, paradójicamente, les lleva a asumir una actitud que podría calificarse de elitista, que defiende la alta cultura (polisémica, crítica, compleja, duradera) frente a la cultura de masas (univoca, simple, efímera...).

Frente a esta dicotomía, en 1964 Umberto Eco publica un libro ya clásico, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas* (1993), cuyo título se ha incorporado a la terminología de los estudios comunicativos: apocalípticos son los que consideran que la cultura de masas implica una degradación y un peligro para la «alta cultura», y los integrados, por el contrario, sólo esperan consecuencias positivas de aquella. Eco, desde una postura mucho más contemporizadora que la de los frankfurtianos, aboga por que la cultura de masas entre como materia de estudio en las universidades, lo que todavía en los años sesenta del siglo XX era motivo de controversia. En segundo término, y sin dejar de reconocer el componente ideológico de las industrias culturales, considera que hay en ella muchos elementos positivos que, sin duda, debemos rescatar. Para ello, pone el ejemplo de la difusión masiva de la música clásica:

> El hombre que tararea una melodía de Beethoven porque la ha oído por la radio, es un hombre que, aunque sólo sea a nivel de la simple melodía, se ha acercado a Beethoven [...] mientras que semejante experiencia, en otros tiempos, estaba reservada sólo a las clases privilegiadas, muchos de cuyos miembros, aun sometiéndose al ritual del concierto, gozaban de la música al mismo nivel de superficialidad (Eco, 1993: 62).

Por otra parte, del rechazo de plano de la cultura masiva emana cierto aroma aristocrático. Eco se dirige a quienes se rasgan las vestiduras por el vulgar espectáculo que ofrece la televisión, como los concursos o los

realities, y les recuerda que ya en tiempos de los romanos, mientras Virgilio escribía la *Eneida* o las *Églogas*, en el circo la gente disfrutaba con peleas de gladiadores o de osos contra leones, etcétera, lo cual no destruyó la alta cultura latina: simplemente, ambas formas convivieron.

No podemos dejar de mencionar a otro autor fundamental dentro de la crítica de la comunicación de masas, como es Herbert Schiller quien, en los años setenta, sacudió el panorama intelectual norteamericano con su *Manipuladores de cerebros* (1979). Una obra a la que también podemos achacar el panideologismo del que hemos hablado, ya que se refiere a los vínculos entre *media* y manipulación o propaganda con una radicalidad que hoy puede parecer un tanto extrema, pero que al mismo tiempo es un aldabonazo para despertar a quienes piensan que nada hay en los contenidos, ni en el funcionamiento de los *media* más allá de la búsqueda del entretenimiento, y que nada tienen éstos que ver con la intención de incidir sobre las conductas o la provocación de efectos no deseados. Para ilustrar sus tesis, Schiller comienza su libro con una cita de Gore Vidal: «La élite política norteamericana tuvo desde el principio una habilidad espantosa para inducir al pueblo a votar contra sus mejores intereses particulares»[1]. Schiller considera que existen diversos «mitos manipuladores», es decir, falsedades en el más pleno sentido ideológico, que las élites imponen a la sociedad a través de los *media*. Entre ellos, menciona el del individualismo y la decisión personal, que no sólo ha entronizado el egoísmo como rasgo «natural» del hombre, sino también, y como consecuencia de lo anterior, la propiedad privada que queda así prácticamente sacralizada. También habla Schiller de la neutralidad, algo a lo que ya nos hemos referido en relación con la mayor efectividad del discurso indirecto o «naturalizador»:

> Para que la manipulación sea más eficaz —nos dice— no debe haber pruebas de su presencia. Cuando los manipulados creen que es inevitable y natural que las cosas sean como son la manipulación tiene éxito. En síntesis, la manipulación necesita contar con una falsa realidad que implique la negación continua de su existencia (1979: 24).

También dice Schiller que los *media* se ocupan de proyectar una visión de la naturaleza humana como algo inmutable y, por tanto, de presentar como inevitables determinados fenómenos, como por ejemplo la violencia

(que no sería más que una manifestación de nuestra «obvia» naturaleza animal). Con agudeza, Schiller pone de manifiesto cómo los *media* construyen una imagen del hombre y de la sociedad que no responde a la realidad (como el individualismo más extremo), imagen que luego presentan como un reflejo fiel de la misma (con lo que, inconscientemente, las personas buscan adecuar sus conductas para que encajen en esa imagen): «La opinión que se tiene sobre la naturaleza humana influye en última instancia sobre la forma en que se comportan los seres humanos» (1979: 26). Vale decir que se crea lo que los psicólogos llaman «profecía de autocumplimiento» (lo ejemplificaremos más adelante al hablar del wéstern). Por último, Schiller hace hincapié en que los medios se ocupan de escamotear el conflicto social y, por tanto, el análisis crítico, postura que coincide plenamente con la teoría de la Escuela de Frankfurt. ¿Cómo logran los *media* conciliar la ausencia de conflicto que nos presentan en sus mensajes con lo que realmente sucede en el seno de una sociedad donde la violencia y la pobreza no dejan de crecer? Muy simple, se contesta Schiller:

> El conflicto, tal como lo presenta el aparato nacional de fabricantes de mensajes, es casi siempre un problema *individual*, tanto en sus manifestaciones como por su origen. Las raíces sociales del conflicto no existen, sencillamente, para los manipuladores de la cultura de la información (ob. cit., 1979: 30-31).

Para terminar, y sin salir de la crítica norteamericana, es insoslayable una mención a Noam Chomsky, quien lleva cincuenta años en una cruzada particular para desvelar lo que él llama los elementos propagandísticos de la prensa de su país, dedicando una especial atención a dos periódicos que, en principio, podrían considerarse al margen de prácticas de manipulación: el *New York Times* y el *Washington Post*. Dicen Chomsky y Herman en la introducción de su conocido libro *Los guardianes de la libertad*: «No es nuestra intención afirmar aquí que los medios de comunicación tan sólo se ocupan de la propaganda, pero creemos que la actividad propagandística es uno de los aspectos más relevantes de su contenido» (1990: 13).

Para Chomsky (como para Gramsci o la Escuela de Frankfurt), los *media* son instrumentos de fabricación de consenso al servicio del poder, concretamente, de la plutocracia que, en su perspectiva, ha gobernado ininterrumpidamente su país, desde los *Founding Fathers* hasta el presente,

independientemente del color político del habitante de la Casa Blanca. Esa obtención de asentimiento (sobre la que ya había teorizado una de las bestias negras de Chomsky, Walter Lippman) implica, por un lado, evitar que el rebaño inculto (es decir, el pueblo, el mismo que se nombra en la Declaración de la Independencia, sin ir más lejos) pueda «pisotearlo todo» y, por el otro, poner el poder, precisamente, en manos de «los que saben», de los que están preparados para gobernar, es decir, los miembros de las familias ricas que han obtenido un título en alguna de las exclusivas y excluyentes universidades de la Ivy League y que mantendrán la nave con el rumbo adecuado a sus intereses «fabricando» la conformidad, incluso de aquellos que se perjudican con estas políticas. En otro lugar, Chomsky lo dice con toda claridad:

> [...] la conformidad es la vía fácil, así como el camino para el privilegio y el prestigio; la disidencia comporta unos costes personales que pueden resultar considerables, incluso en una sociedad que no dispone de medios de control tales como escuadrones de la muerte, prisiones psiquiátricas o campos de concentración. La misma estructura de los medios de comunicación está diseñada para inducir a la conformidad con respecto a la doctrina establecida (1992: 19-20).

Chomsky postula un modelo propagandístico que opera en los medios de comunicación y que consta de diversas instancias que filtran la información. Los filtros son cinco: 1) La concentración de la propiedad de los medios en pocas manos, en empresas; 2) La publicidad como fuente de ingresos principal, lo que puede llegar a condicionar los contenidos si éstos no concuerdan con los intereses de los anunciantes; 3) La dependencia de los medios de la información proporcionada por el gobierno; 4) Las medidas correctivas con que los gobiernos pueden «disciplinar» a los *media*; y 5) La creación de un enemigo, el comunismo o el fundamentalismo islámico, para infundir el miedo y, por tanto, aumentar el control social. «Estos elementos —dice Chomsky— interactúan y se refuerzan entre sí. La materia prima de las noticias debe pasar a través de sucesivos tamices, tras lo cual sólo queda el residuo «expurgado» y listo para publicar» (1990: 22).

Con Chomsky termina nuestro recorrido por los intelectuales que, a nuestro entender, mejor y más críticamente han reflexionado sobre los *media* y la cultura de masas. Aunque no compartamos plenamente ese

deslizamiento hacia el panideologismo y el panpropagandismo que podrían resumirse en la frase de Adorno «Divertirse es estar de acuerdo», no podemos menos que estar de acuerdo con su actitud crítica y vigilante ya que, para nosotros, es indudable que los medios, en su inmensa mayoría, están al servicio de un sistema que, con tal de proteger sus intereses, no dudará en —como dice Neil Postman— «divertirnos hasta morir».

La diversión, el entretenimiento en sí mismo, no tiene por qué despertar nuestra suspicacia o un puritanismo católico latente, pero, como dice Postman, cuando la televisión, por ejemplo, nos presenta todos los asuntos como entretenimiento, sin distinguir lo serio de lo frívolo, entonces sí que deben encenderse las alarmas:

> [...] el entretenimiento —afirma Postman— es la supraideología de todo el discurso sobre la televisión [...] Para decirlo con más claridad, un noticiario es un formato para el entretenimiento, no para la educación, la reflexión o la catarsis (1991: 91-92).

Llegados a este punto, tal vez lo imprudente sería ignorar las advertencias (por apocalípticas que puedan parecernos) de los autores que hemos visitado. En cualquier caso, y tras esta revisión de teorías, merece la pena dirigir nuestra atención a algunos casos interesantes de plasmación de ideologías en la cultura de masas; una cuestión que, por otro lado, supone el centro de interés del presente libro. En este contexto, el cine en particular se configura como un medio de gran interés.

IV. IDEOLOGÍA Y CULTURA DE MASAS: BREVES APUNTES SOBRE EL CASO DEL CINE

Posiblemente, el cine sea el producto de la cultura de masas en el que más ampliamente se abra el abanico entre textos manifiesta o intencionadamente ideológicos y otros en que este plano es más sutil y se sustenta más en la dimensión simbólico-connotativa que en la de la alusión directa y la pura referencialidad. Por ello, y aunque nuestras premisas se pueden aplicar a cualquier producto de la cultura de masas —el presente libro, sin ir más lejos, es prueba de ello—, vamos a mostrar de forma

generalista las relaciones entre este tipo de discursos y la ideología con diversos ejemplos cinematográficos.

Gloria Camarero se pronuncia en esta misma dirección, en cuanto a que la ideología constituye básicamente un sistema de representaciones, que van desde la imagen icónica hasta los mitos y las ideas en sí mismas, para vincular cine e ideología:

> Las imágenes no son inocentes —nos dice—. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que lo rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva, imágenes que constituyen la ideología. A la vez, recoge los deseos, los anhelos, los imaginarios de la gente (2002: 5).

Gubern afirma que «[...] es menester reivindicar aquí la función del cine como transmisor de ideología», así como que «[...] todo personaje de ficción es portador de un discurso de su autor» (1993: 13). La forma en que esta transmisión se produzca, explícita o implícitamente, nos ubica ante formas distintas de funcionamiento. Si nos colocamos en un extremo del péndulo que oscila entre lo explícito y lo implícito, y excluimos los productos más burdamente propagandísticos (como los que se rodaron en la Alemania nazi con contenidos violentamente antisemitas —por ejemplo, un «documental» que equiparaba a una familia judía con una proliferante plaga de ratas—), encontramos textos producidos con una única finalidad ideológico-propagandística, como la obra de la realizadora alemana Leni Riefenstahl, con el ejemplo más notorio en su documental *El triunfo de la voluntad*, encargado por el ministro de Propaganda Joseph Goebbels para inmortalizar el Congreso del Partido Nazi de 1934 celebrado en Núremberg y, sobre todo, para exaltar la figura de Adolf Hitler a quien, recordémoslo, la Riefenstahl hace llegar directamente del cielo, atravesando las nubes en un avión, con la esvástica claramente visible. La aeronave proyecta su sombra sobre la ciudad y, una vez en tierra, desciende de ella el Führer, como un auténtico mesías[2].

Aquí resulta interesante recordar que dos años después, Goebbels vuelve a recurrir a la cineasta para que repita su trabajo durante la celebración de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. En principio, se trataba de registrar un evento deportivo para, en teoría, exaltar los valores asociados al cultivo

de las diversas disciplinas olímpicas y para glorificar la máxima clásica *mens sana in corpore sano*. Sin embargo, digamos que la directora se las arregló para que, tras la fachada de una película deportiva, se filtrase la ideología nazi. Ideología que se hace visible, por un lado, en la profusión de banderas, águilas, saludos romanos y otros símbolos nacionalsocialistas, además de numerosos planos del propio Hitler y otros jerarcas nazis, Goebbels entre ellos, todos vestidos de riguroso uniforme. Por el otro, la cámara se detiene con morosidad en los cuerpos de los atletas «arios»: blancos, rubios, altos... Muchos apenas vestidos, en clara alusión a los ritos paganos que fascinaban a Hitler, Himmler y otros alucinados dirigentes nazis. De hecho, en el comienzo mismo se muestra a unas doncellas semidesnudas, como si fuesen ninfas o diosas griegas, danzando en Olimpia. También resulta interesante el ángulo en que Riefenstahl coloca la cámara, durante la ceremonia inaugural, para que parezca que el sol se pone en el interior mismo del fuego olímpico, acompañado todo ello por una brillante trompetería wagneriana.

Si avanzamos en el espectro de la coloración ideológica y nos centramos en el terreno de la ficción, encontramos el ejemplo —paradigmático para la historia del cine— de Sergei Eisenstein. A pesar de que seguramente *Acorazado Potemkin* sea su obra más emblemática, desde el punto de vista que estamos tratando nos interesa más *Octubre*. En primer lugar, y para que no queden dudas de la intencionalidad propagandística del film, hay que recordar que la película fue un encargo directo (una orden, más bien) por parte de Stalin, hecho con el propósito de celebrar el décimo aniversario de la Revolución bolchevique. Así, *Octubre* es, evidentemente, una película de propaganda, pero también es la película de un genio quien, aun bajo la aplastante presión del amo del Kremlin (recordemos que ordenó eliminar miles de metros de película para suprimir la imagen de Trotsky), fue capaz de imprimir su sello personal y de rodar muchas escenas de alta calidad. Un poco antes de que Einsenstein rodara algunas de sus obras maestras, en Estados Unidos David W. Griffith estrena en 1915 *El nacimiento de una nación*, una obra que, a través de la historia de dos familias, hace referencia a la Guerra de Secesión y sus consecuencias. La película generó una gran polémica ya que presenta a los hombres de raza negra como borrachos,

ociosos, poco inteligentes y, especialmente, violadores de mujeres blancas. En paralelo, y contraponiéndolos a las hordas de bárbaros negros, aparecen los hombres del Ku Klux Klan como auténticos caballeros cristianos, guardianes del honor de sus mujeres. Para que no queden dudas del carácter proselitista de la película, en los títulos de crédito iniciales aparecía una frase del propio presidente Wilson que elogiaba al Ku Klux Klan como «protector del sur». De hecho, la película y las declaraciones de Wilson reflotaron a este grupo racista que, olvidado durante décadas, cobró un nuevo impulso e, incluso, utilizó fotogramas de la película para el reclutamiento de nuevos seguidores.

El cine que se manifiesta explícitamente a favor de determinadas posturas ideológicas tiene una tradición que, con altibajos, se ha mantenido a lo largo del siglo XX. En su momento de auge se lo llamó «cine comprometido» y en Europa e Iberoamérica estaba representado en mayor medida por autores de izquierdas y manifiestamente anticapitalistas. Es el caso paradigmático del greco-francés Costa-Gavras, quien, en sus inicios, en los años sesenta y setenta, con películas como *Z* (con guion de Jorge Semprún) o *Estado de sitio* realizó un cine claramente militante contra la dictadura de los coroneles griegos, en el primer caso, o a favor del movimiento revolucionario uruguayo Tupamaros y contra la injerencia de la CIA en Iberoamérica, en el segundo. También rodó *La confesión*, en la que denuncia los crímenes del régimen comunista checoslovaco, lo cual demuestra que, más allá de izquierda y derecha, al director le preocupa la denuncia de los sistemas totalitarios, sean del signo que sean. En los años ochenta y noventa, Costa-Gavras realizó películas de mayor calidad cinematográfica, aunque no menos impactantes en el terreno de la toma de posición y la denuncia. Es el caso de *Desaparecido* (posiblemente, su mejor película), sobre el golpe de Pinochet en Chile, o *La caja de música* y *Amén*, sobre los crímenes nazis y, en el segundo caso, la connivencia del Vaticano con el Holocausto. En los últimos tiempos, siempre atento al mundo que le rodea, se ha dedicado a denunciar la degradación humana producida por la última versión del capitalismo que nos ha tocado vivir. Es el caso de *Arcadia* o *El capital*, por ejemplo.

En la misma línea que Costa-Gavras, en el Reino Unido destaca la figura de Ken Loach y su cine social en el que se denuncian las condiciones de los trabajadores y la desesperanza de la clase obrera, hacinada en ciudades y reducida a la mera supervivencia. En los años ochenta se convirtió en azote del gobierno de Margaret Thatcher y sus políticas neoliberales. Algunos de sus títulos más destacados son *Lloviendo piedras*, *Agenda oculta* o *Ladybird, Ladybird*. Sobre la Guerra Civil Española rodó *Tierra y libertad*, en la que adapta libremente el *Homenaje a Cataluña* de George Orwell. A los directores socialistas puede sumarse el nombre de Aki Kaurismäki[3].

Si nos desplazamos al otro extremo del péndulo, tenemos que hablar de productos en los que la intención y el efecto es el puro entretenimiento y, por tanto, están muy alejados de premisas ideológicas, aunque siempre habrá quien piense que ni siquiera el producto más inocente está exento de ideología; después de todo, aducen, el entretenimiento es una forma de distracción de las masas de los asuntos que verdaderamente interesan. No obstante, pensamos que, por ejemplo, musicales como *Cantando bajo la lluvia* o algunas películas románticas del tipo de las protagonizadas por Meg Ryan (*Cuando Harry encontró a Sally*, por ejemplo) no pueden considerarse obras que se presten, sin forzarse, a un análisis ideológico.

Tal vez pueda sorprender que en la casilla de lo no-ideológico no hayamos colocado a los productos Disney, identificados con algo tan poco político como la inocencia infantil. Pero si los niños pueden ser inocentes, las películas Disney (o, al menos, muchas de ellas) no lo son. En efecto, no seremos los primeros, ni seguramente los últimos, en constatar elementos ideológicos en la factoría del ratón Mickey. Al respecto, recordemos el ya mítico (y un tanto extremo) *Para leer el pato Donald*, de Dorfman y Mattelart, donde estos autores, desde el análisis marxista, «denuncian» el dominio que los productos Disney ejercen sobre las mentes de los niños (y no tan niños) de todo el mundo: «Disney, entonces, es parte —al parecer inmortalmente— de nuestra habitual representación colectiva. En más de un país se ha averiguado que el ratón Mickey supera en popularidad al héroe nacional de turno» (1974: 12).

Hay que recordar que durante la Segunda Guerra Mundial Walt Disney participó activamente en la acción propagandística, poniendo su empresa al

servicio de la causa estadounidense en cortometrajes de animación como *Educación para la muerte* en el que, curiosamente, denuncia la propaganda nazi como sistema de lavado de cerebro de los jóvenes alemanes, o la serie del Pato Donald que se las tiene que ver con los nazis. Menos conocido es el hecho de que también realizó películas para exaltar los bombardeos que arrasaron las ciudades alemanas y japonesas siguiendo el plan del general Curtis LeMay, parodiado luego por Stanley Kubrick en *Doctor Strangelove* (*¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*). En cuanto a las ficciones propiamente dichas de Disney, citaremos algunos ejemplos. Si tomamos *El rey león*, veremos que, en el típico maniqueísmo en que se suele dividir el mundo Disney, el león «malo», Skar, «casualmente» es de color negro, las leonas se ven reducidas al papel de madres, subordinadas a los hombres (cosa que, por cierto, contradice los datos reales sobre la conducta de estos felinos), y el poder se legitima por la instancia de lo sagrado y no por la voluntad del pueblo. Además, toda la película está jalonada por un *leitmotiv*: «el círculo de la vida» que, en su aspecto práctico, viene a decir que el que está en la cima de la cadena alimentaria tiene derecho a devorar al que está más abajo. En términos ideológicos, no podemos menos que calificar esta visión de darwinismo social. Pensemos también en *Aladdin*, una película ambientada completamente en el mundo árabe donde los «malos» de turno, como es de esperar, tienen rostros árabes (o semitas, si se quiere ser más exacto), y, sin embargo, el héroe, Aladdin, que también es árabe, tiene rostro occidental (caucásico). De hecho, los dibujantes se inspiraron en la cara del actor Tom Cruise para dicho rostro.

Buscando casos adicionales de discurso ideológico implícito en el cine, un excelente ejemplo de la sutileza del discurso estadounidense frente a la propaganda soviética, y sobre la Guerra Fría, lo constituyen las películas que recogieron el miedo generalizado a un ataque comunista o a la infiltración de su ideología. Se trata de películas que no aluden explícitamente ni al comunismo ni a la Unión Soviética, sino a invasiones extraterrestres que hacen tambalear los cimientos de la nación. Obviamente, esos platillos volantes y sus funestas intenciones pueden leerse claramente en clave de ataque soviético. Tal vez uno de los mejores exponentes de este tipo de películas sea *La invasión de los ladrones de cuerpos*, rodada por

Don Siegel en 1956. Un director, por cierto, en el que Clint Eastwood reconoce a su maestro, y que en 1971 inicia con *Harry el sucio* la saga del violento inspector Callahan, que actúa por libre y al margen de cualquier marco legal. Eastwood, por cierto, no oculta su ideología ultraliberal (recordemos que hizo campaña contra Barack Obama en las presidenciales de 2012), y ha rodado numerosas películas en las que dicha ideología se filtra, como dice Flahault (2013), a través de una historia que nos atrapa por su trama o su impacto emocional. Así, por ejemplo, en la oscarizada *Million Dollar Baby*, de 2004, al sufrimiento de la boxeadora tetrapléjica se superpone la voracidad de una familia que se nos presenta como una grotesca versión del mal, y ello porque está acostumbrada a las subvenciones del Estado en lugar del esfuerzo personal que ha sido la base de la riqueza del país.

Volviendo a la Guerra Fría, se podría definir a esta época como la del dominio del miedo. Miedo a una guerra nuclear que, a cierta altura de los años sesenta, garantizaba la destrucción mutua asegurada; miedo a la infiltración de ideas que, en la visión de la época, atentaban contra la base misma de la ideología oficial; y miedo a la propia histeria anticomunista, fomentada por instituciones gubernamentales como el FBI o el Comité de Actividades Antiamericanas, que implicaba el riesgo de ser señalado y perseguido por sostener cualquier opinión contraria al *mainstream* patriótico. A pesar de este clima enrarecido, el cine encontró ciertos espacios de libertad en el humor y la sátira. Al respecto, tal vez el mejor ejemplo de cine satírico e ideológico (aunque en este caso ejerciendo una crítica feroz a la lógica de la Guerra Fría, al belicismo y a algunos de los grandes iconos de Estados Unidos) sea el ya citado filme de Kubrick de 1964 *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (en España: *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*) con escenas tan memorables como la del aviador-vaquero quien, con su sombrero Stetson y en medio de gritos de euforia, «monta» la bomba atómica que va a provocar el holocausto nuclear como si se encontrase en un rodeo de Texas. En 1966, Norman Jewison rodó otra película en la que se satiriza el enfrentamiento con la Unión Soviética, aunque sin la mordacidad corrosiva de Kubrick: la comedia *¡Que vienen los rusos!*, en la que un submarino soviético encalla

accidentalmente en la costa de Nueva Inglaterra, lo cual va a revolucionar a una pequeña población costera. La película intenta desmontar los tópicos de la propaganda anticomunista que había demonizado hasta privar casi de atributos humanos a los rusos. Aquí se los presenta como seres humanos comunes y corrientes capaces de salvar la vida de un pequeño estadounidense, de enamorar a una chica del lugar, y de conseguir, finalmente, la colaboración de todo el pueblo para desencallar el submarino.

Los ejemplos dados ponen en evidencia que la ideología puede manifestarse en la cultura de masas de forma explícita y directa (hasta el punto de que en numerosos casos no se distingue de la propaganda) o en formas mucho más sutiles, indirectas o, como dice Imbert, «flotantes». De todas formas, esta última modalidad ha sido, y sigue siendo, fuente de controversia porque, al depender el desvelamiento del plano ideológico de un texto de la interpretación del lector, ello se ha prestado a diversos excesos. Por un lado, los que todo lo interpretan en clave ideológica, lo que los lleva a caer en ese pan-ideologismo sobre el que nos advierte Eagleton. Y, por otro lado, tenemos a los inmanentistas que se niegan a ir más allá del significado literal del texto, lo cual, en la mayoría de los casos, redunda en una lectura empobrecedora y raquítica. Como hemos dicho, y sin apartarnos de Eagleton, sólo la consideración del contexto sociohistórico y las circunstancias del autor, además de la proyección sobre la figura del lector, es lo que puede hacernos evitar caer en uno u otro exceso.

Al respecto, resulta fácil correlacionar la ideología imperial norteamericana, el individualismo extremo, el anhelo de recuperar la hegemonía militar, cuestionada tras la derrota de Vietnam, con la serie de películas de *Rambo* y con los vientos belicistas y neoliberales que comenzaron a soplar desde la Casa Blanca cuando se instaló en ella, en 1980, el presidente Ronald Reagan. El personaje de John Rambo encarna el deseo de borrar para siempre la humillación sufrida en el Sudeste asiático, la necesidad de «volver a sacar músculo» (lo que tratándose de un actor como Sylvester Stallone es literal), de reencontrarse con el héroe que actúa en solitario, sin ayuda de nadie y con la oposición de un estado ineficaz y cobarde. Estado que, para los neoliberales reaganianos, estaba encarnado por el —para ellos— débil presidente Carter que, con su pretendido

pacifismo, no dejó de hacer concesiones al Imperio Soviético del Mal y que, finalmente, fue incapaz de afrontar la crisis de los rehenes en Irán. Evidentemente, este tipo de películas deja poco margen para sutilezas interpretativas: desde el principio sabemos quién es el bueno y quiénes los malos, y cómo va terminar imponiéndose el *self made man*, el individuo autosuficiente frente al «rebaño» obediente y pusilánime.

Puesto que estamos hablando de cine de Hollywood, y se ha mencionado el individualismo, no podemos dejar de hacer mención del que fue el género por excelencia en la tarea de expresar durante décadas la identidad estadounidense: el wéstern, que funcionó como un espejo en el que los estadounidenses veían su rostro y se reconocían como tales. Pero, como ocurre casi siempre, el espejo no se limita a reflejar, también construye, porque se establece una relación de retroalimentación entre el observador y su reflejo. Dicho de otro modo: el wéstern construye la imagen del estadounidense típico como un vaquero y éste, en consecuencia, y aunque jamás haya visto una vaca ni un colt, intenta comportarse conforme a esa imagen, de modo que caemos en la profecía que se autocumple.

El wéstern fue el producto de la cultura de masas (tanto en su versión cinematográfica como en las primitivas novelas de diez céntimos, creadoras de algún modo del género, o en los cómics), que mejor reflejó la ideología estadounidense. Ideología hecha de individualismo, uso de la violencia para la resolución de conflictos, fundamentalismo religioso (el predicador fanatizado es uno de los arquetipos del género), testosterona, hobbesianismo y darwinismo social tal y como puede apreciarse en cualquier wéstern clásico de John Ford, Howard Hawks o Henry Hathaway. El wéstern forma parte tanto del proceso de creación de la identidad de Estados Unidos como de la legitimación, luego, de su expansión imperial. Ello puede entenderse si pensamos en el contexto en el que surge este género. Estados Unidos es un país al que podríamos denominar «de laboratorio», creado por un grupo de personas que llegaron a América con la intención de romper con la vieja Europa y comenzar de cero. Obviamente, esta circunstancia requiere de un proceso de construcción identitaria que los países europeos, con siglos de historia a las espaldas, ya no necesitaban. Estamos ante una nación con una identidad en proceso de

consolidación (identidad «líquida», diría Zygmunt Bauman), proceso que seguramente no está concluido, como lo muestran los gestos externos y exagerados de exhibicionismo patriótico-nacionalista, traducidos en la proliferación de banderas o la sacralización de otros símbolos, como el himno, y que denotan, en ese presumir, una carencia o inseguridad.

A diferencia de los discursos que exhiben su ideología y la proclaman sin tapujos, las películas del Oeste, o una gran parte de ellas, a menudo desde un plano simbólico o alusivo, pueden leerse como una metáfora del sistema capitalista en su versión más salvaje (recordemos la expresión *wild west*, «salvaje Oeste»). En efecto, las situaciones típicas de un wéstern clásico son aquellas en las que, ante la falta de justicia u otro tipo de disrupciones sociales, no es el Estado el que da respuesta a los problemas, sino que ésta se da en el plano individual. El Estado debería estar representado aquí por el *sheriff* o el juez que en muchísimas películas o han muerto o han huido cobardemente, o han sido asesinados o son unos borrachines irredentos (esto, por ejemplo, en muchos filmes de John Ford, notoriamente, en *El hombre que mató a Liberty Valance*). Igual que en la típica situación del *laissez-faire* del capitalismo desregulado que ha arrasado con las conquistas sociales de cuarenta años, cada individuo debe solucionar sus problemas por sí mismo. Además, a menudo esa solución pasa por la violencia, por el duelo, es decir, que no se satisface la demanda de quien lleva la razón, sino del que dispara más rápido.

Como se puede ver, sustentamos esta interpretación en el marco del capitalismo actual, pero también podemos remitirnos al contexto histórico, que favorecía este tipo de conductas. Efectivamente, cuando se inicia la conquista del Oeste, el avance de las caravanas, y sobre todo del ferrocarril, permitió la creación de numerosas poblaciones a las que la burocracia de Washington tardaba en llegar por lo que, realmente, sobre todo entre los años sesenta y ochenta del siglo XIX, hubo muchas «ciudades sin ley ni orden». Curiosamente, ese periodo de ausencia del Estado apenas duró dos décadas y, sin embargo, fue este fragmento de su historia el que los estadounidenses «eligieron» como espejo en el que reconocerse. Ello no hace más que probar que esas imágenes responden a una instancia profunda de la psique y constituyen la esencia de una concreta *weltanschauung*.

Lo dicho hasta aquí sobre el que ha sido el género estadounidense por excelencia basta como demostración del modo de operar, en un discurso, de tres tipos de ideología. En primer lugar, las historias de vaqueros configuraron una concreta visión del mundo haciendo, como ya hemos dicho, de espejo creador o, siguiendo a Schiller (1979), de «profecía de autocumplimiento». En segundo lugar, el wéstern ha funcionado como discurso legitimador de actitudes y hechos como la sacralización de la propiedad privada (recordemos esas carreras feroces para conseguir una parcela de tierra), la naturalización de la violencia (con el consiguiente culto de las armas de fuego), el individualismo, etcétera. Y, en tercer lugar, el wéstern y otras películas históricas han obviado u omitido el hecho de que para la construcción de la gran nación del norte fue necesario el genocidio de las poblaciones nativas, la esclavitud de millares de africanos o el uso de la fuerza militar para intervenir en cualquier lugar del mundo con la excusa de la defensa de la democracia y de la libertad.

V. A MODO DE CIERRE

Los productos de la comunicación de masas o industrias culturales constituyen diversos tipos de discursos que manifiestan en su entramado textual la *weltanschauung* del emisor (ya sea individual o colectivo), el contexto sociopolítico y cultural en que son producidos, y una cierta imagen del receptor. En otros términos: estamos hablando de ideología y lo hacemos en un sentido amplio. Hemos visto que existen discursos con una clara intención y adscripción ideológica, y otros donde la ideología parece ocupar un segundo plano, oculta tras la pantalla del mero entretenimiento o una trama absorbente. El cine supone un extraordinario medio de comunicación para estudiar todas estas posibilidades, y quizá lo mismo podría decirse de muchos otros productos no-cinematográficos de la cultura de masas, como evidencian diferentes capítulos de este libro.

Naturalmente, no todos los discursos pueden considerarse ideológicos: ya hemos advertido contra la trampa del panideologismo y del panpropagandismo. Sin embargo, en este capítulo nos hemos centrado en

aquellos que sí funcionan como vehículo ideológico, incluyendo los que se encuadran en las «ideologías flotantes» o invisibles (Imbert), implícitas. Y ello porque pensamos, con Adorno, Schiller y otros, que es importante mantener el espíritu crítico siempre alerta, a fin de advertir de la presencia de elementos ideológicos, sobre todo en aquellos discursos en los que están disimulados, lo que hace más difícil detectar su presencia. Recordemos al respecto sólo dos cosas, que no por muchas veces dichas dejan de ser menos ciertas: primero, que el discurso indirecto es mucho más persuasivo que el directo, porque nos invita a relajar ese espíritu crítico al que hemos aludido; y segundo, que, como afirma Giovanni Papini: el mayor triunfo del diablo es conseguir que no creamos en él.

VI. REFERENCIAS

ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1998): *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.

BACZKO, B. (1999): *Los imaginarios sociales. Memoria y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires.

BLOOR, D. (2003): *Conocimiento e imaginario social*, Gedisa, Barcelona.

CAMARERO, G. (ed.) (2002): *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal, Madrid.

CASALMIGLIA BLANCAFORT, H. y TUSÓN VALLS, A. (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona.

CHOMSKY, N. (1992): *Ilusiones necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Libertarias/Prodhufi, Madrid.

CHOMSKY, N. y HERMAN, E. (1990): *Los guardianes de la libertad*, Grijalbo Mondadori, Barcelona.

CONRAD, J. (1998): *Nostromo*, Alianza, Madrid.

— (2000): *El corazón de las tinieblas*, Alianza, Madrid.

DAVIES, L. (2002): *Resistirse a la novela. Novelas para resistir*, Debate, Barcelona.

DÍAZ SALAZAR, R. (1991): El *proyecto de Gramsci*, Anthropos, Barcelona.

DORFMAN, A. y MATTELART, A. (1974): *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, Siglo XXI, Buenos Aires.
ECO, U. (1993): *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona.
— (1997): *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Madrid.
EAGLETON, T. (1993): *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona.
FLAHAULT, F. (2013): *El crepúsculo de Prometeo. Contribución a una historia de la desmesura humana*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
FRANK, Th. (2008): *¿Qué pasa con Kansas?*, Amaranto y Antonio Machado Libros, Madrid.
— (2012): *Pobres magnates*, Sexto Piso, Madrid.
GUBERN, R. (1993): *Espejo de fantasmas*, Espasa Calpe, Madrid.
IMBERT, G. (2002): «Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales», en: CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal, Madrid, pp. 89-97.
LIZCANO, E. (2006): *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*, Ediciones Bajo Cero & Traficantes de Sueños, Madrid.
MANNHEIM, K. (1997): *Ideología y utopía*, FCE, México.
MUÑOZ, B. (1995): *Teoría de la pseudocultura. Estudios de Sociología de la Cultura y de la Comunicación de Masas*, Fundamentos, Madrid.
— (2000): *Theodor W. Adorno: Teoría Crítica y Cultura de Masas*, Fundamentos, Madrid.
PINEDA, A. (2006): *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*, Alfar, Sevilla.
PROSS, H. (1983): *La violencia de los símbolos sociales*, Anthropos, Barcelona.
RAITER, A. *et al.* (1999): *Discurso y ciencia social*, EUDEBA, Buenos Aires.
RAITER, A. y ZULO, J. (2004): *Sujetos de la lengua. Introducción a la lingüística del uso*, Gedisa, Barcelona.
RAMONET, I. (2001): *La golosina visual*, Debate, Barcelona.

RICOEUR, P. (1996): *Ideología y utopía*, Gedisa, Barcelona.

SAID, E. (1996): *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona.

SCHILLER, H. (1979): *Manipuladores de cerebros*. *Mitos, técnicas y mecanismos para el control de la mente*, Gedisa, Barcelona.

SOREL, G. (2005): *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid.

WEBER, M. (2007): *Sociología del poder. Los tipos de dominación*, Alianza, Madrid.

---

1 La cita es de 1972, pero en 2008 y 2012 respectivamente Thomas Frank publicó dos libros que siguen planteando la misma cuestión: *¿Qué pasa con Kansas?* (2008) y *Pobres magnates* (2012), en los que muestra e intenta explicar, a pesar de su desconcierto, el hecho de que en Estados Unidos los sectores deprimidos y marginados de la población voten a la derecha republicana, la misma que les recorta derechos y clama contra las subvenciones, la educación y la sanidad pública, etc.

2 El análisis de *El triunfo de la voluntad* es el tema del capítulo de este libro centrado en la presencia del fascismo en el cine.

3 La obra de Kaurismäki es objeto de estudio en este mismo libro, en el capítulo titulado «Ideales socialistas en el cine de Aki Kaurismäki».

2

LIBERALISMO (MODERNO) EN EL *COMIC BOOK* ESTADOUNIDENSE: EL CASO DEL *CAPTAIN AMERICA* DE STEVE ENGLEHART

JESÚS JIMÉNEZ-VAREA

I. INTRODUCCIÓN

Las próximas páginas están dedicadas a estudiar cómo el guionista Steve Englehart introdujo elementos de la ideología conocida como liberalismo moderno en las historietas correspondientes a los números 153 a 186 de la colección de *comic books Captain America*, publicados por la editorial estadounidense Marvel entre los años 1972 y 1975[1].

Los historietistas Joe Simon y Jack Kirby crearon al personaje Captain America en 1940 para *Captain America Comics* n.º 1 (marzo de 1941), publicado por la encarnación original de Marvel, Timely Comics. Es un superhéroe creado por el gobierno de Estados Unidos mediante un tratamiento científico para combatir agresiones en el territorio nacional por parte de la Alemania nazi cuando este país norteamericano aún no se había incorporado oficialmente a la Segunda Guerra Mundial. Gozó de considerable popularidad en el transcurso de la contienda internacional, pero, a su término, sufrió la suerte común del género de los superhéroes: la pérdida del favor de los lectores, que se decantaron por otras temáticas, hasta el punto de que las aventuras de Captain America fueron interrumpidas en 1949. Stan Lee, editor y guionista de Marvel, recuperó al personaje brevemente a mediados de los años cincuenta reorientando sus hostilidades hacia el bloque comunista, en la primera etapa de la Guerra

Fría, pero sólo llegaron a publicarse unas pocas historietas de esta versión explícitamente apodada «Commie Smasher».

El retorno del personaje, que se ha prolongado hasta ahora, ocurrió a principios de los sesenta en el seno del llamado Universo Marvel, que Lee había iniciado junto con Kirby para albergar a un número creciente de superhéroes de esta editorial. Reinventando la continuidad establecida, Lee y Kirby plantearon que el original Captain America había sido dado por muerto tras una misión en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, si bien realmente está congelado en el océano Atlántico hasta que el grupo de superhéroes The Avengers le reanima (*The Avengers* n.º 4, marzo de 1964). Con su juventud intacta, el héroe reanuda su cruzada en pro de Estados Unidos, si bien uno de los ejes principales de sus nuevas historietas es el desfase temporal, especialmente marcado por la muerte del que fuera su fiel compañero durante la guerra, el joven enmascarado Bucky. Sus aventuras al margen de The Avengers aparecieron en la colección *Tales of Suspense*, posteriormente continuada como *Captain America* (*CA* en lo sucesivo)[2]. Hasta 1971, el guionista principal de las historietas de Captain America fue Stan Lee, a menudo sobre argumentos del dibujante Jack Kirby y, en unas pocas ocasiones, de Jim Steranko.

Lee fue sustituido durante varios números por Gary Friedrich y Gerry Conway, hasta que se hizo cargo de los guiones Steve Englehart en la etapa que interesa al presente capítulo: *CA* n.º 153 (septiembre de 1972) a 186 (junio de 1975). Como sus dos antecesores, Englehart pertenecía a una nueva generación de guionistas que habían empezado a llevar las riendas de las colecciones de la editorial Marvel a la vez que Lee se concentraba cada vez más en funciones de representación de la compañía. En su lugar como editor jefe había quedado el joven Roy Thomas, una figura relevante del *fandom* de los superhéroes que había devenido en profesional y favoreció la incorporación de otros con perfil similar: «[...] nuevos talentos procedentes del mundo de los fanzines y las convenciones. [...] gente que se había criado absorbiendo el estilo de Lee y que ahora habían terminado la universidad y estaban deseando trabajar» (Howe, 2013: 127).

Englehart había cursado estudios universitarios de psicología y se adentró en el campo de los *comic books* primero como dibujante, pero, tras

unos pocos esfuerzos en este sentido, empezó a escribir guiones hasta el extremo de convertirse en uno de los guionistas más prolíficos e influyentes de las grandes editoriales Marvel y DC durante los años setenta. La etapa de Englehart a cargo de los guiones de *CA* se inscribe dentro del periodo del personaje que se ha venido a denominar: «Captain America: Liberal Crusader ([...] from 1971 until the end of the Falcon's inclusion in the title in 1978)» (Stevens, 2015: 16)[3]. Cuando se le encomendó la tarea de escribir la colección, ésta no pasaba por un buen momento comercial, lo que el guionista ha atribuido a las circunstancias históricas: «We were still in Vietnam, and here was this guy with a star on his chest and nobody had figured out what to do with him in the 1970s. I was fortunate enough to figure it out» (en Arndt, 2011: 11). A este respecto, el propio Englehart ha declarado que la clave de su éxito en la colección se debió a la gran libertad de que disfrutó dentro de Marvel durante aquellos años gracias a los planteamientos editoriales de Thomas. En tales condiciones pudo construir a Captain America como encarnación de una variante concreta dentro de la amplia familia de la ideología liberal: «Cap to me was a New Deal liberal. He was formed by the Roosevelt government as the patriotic symbol of the 1940s. That's where his psychology would come from» (en Arndt, 2011: 12).

II. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL: EL LIBERALISMO COMO IDEOLOGÍA POLÍTICA

Explica Andrew Heywood que el liberalismo clásico culminó con la industrialización del siglo XIX Como resultado de una evolución que había comenzado trescientos años antes, cuando algunas sociedades europeas experimentaron el principio de un giro mercantilista que dio lugar a unas clases burguesas emergentes y a un rechazo creciente a los autoritarismos tanto políticos como religiosos (2007: 23). Sin embargo, conviene dejar claro que la ideología concreta sobre la cual versa el presente capítulo es lo que se denomina simplemente «liberalism» en Estados Unidos, mientras que se conoce como «modern liberalism» en el ámbito británico y como

«liberalismo radical» en Europa (Rivero, 2012b: 65). Heywood lo considera una variante del liberalismo surgida a principios del siglo XX en Gran Bretaña como reacción a los excesos del liberalismo clásico y con el fin de remediar en alguna medida la situación de desasistencia que sufrían las clases más deprimidas (2007: 23). En el caso de Estados Unidos, de donde es oriunda y especialmente simbólica la figura de Captain America, esta corriente liberal mantiene una estrecha identificación con el New Deal del presidente Franklin Delano Roosevelt durante los años treinta (Heywood, 2007: 60). A continuación se desglosan los rasgos característicos comunes al pensamiento liberal, si bien apuntando las formas específicas que adoptan en el liberalismo moderno:

1) *Individualismo*. El individuo autónomo y racional es la referencia moral y política dentro del pensamiento liberal, por encima de cualesquiera otras, tales como la familia o la clase socioeconómica (Heywood, 2007: 26). El liberalismo clásico se caracteriza por una concepción atomista de la sociedad, constituida por individuos dirigidos hacia sus respectivos fines particulares. Apoyada sobre las teorías de los derechos naturales de los siglos XVII y XVIII, esta visión del ser humano rechaza los absolutismos y las imposiciones del Estado, que debe limitarse a proteger a los ciudadanos de amenazas tanto externas como internas, pero siempre sometido a mecanismos de limitación de su poder (Rivero, 2007a: 13). En cambio, el liberalismo moderno o radical, de un corte más social, considera que el individuo auténticamente libre y regido por la razón es un ideal hacia el cual sólo se puede avanzar con una mayor intervención del Estado, cuya función protectora debe ampliarse a la creación de un estado de bienestar que permita dicho desarrollo. No obstante, esta forma de liberalismo surgida durante el siglo XX no deja de abogar por el control del gobierno para prevenir abusos de poder y se opone igualmente al paternalismo como práctica anuladora del individuo (Heywood, 2007: 32).

2) *Libertad*. Para los liberales constituye el valor político supremo que surge de su concepción individualista de la sociedad, que opera como principio unificador de toda su ideología. En términos de Isaiah Berlin (*Two Concepts of Liberty*, 1958), el primer liberalismo sostiene una teoría

«negativa» de la libertad, entendida como «the absence of external restrictions upon the individual»; mientras que el liberalismo moderno apuesta por una forma «positiva» de libertad, esto es «the ability of the individual to develop and attain individuality» (Heywood, 2007: 31). A este respecto, los «nuevos» pensadores liberales, como L. T. Hobhouse, J. A. Hobson y T. H. Green consideraban necesario garantizar las condiciones sociales en que dicho desarrollo fuera viable, especialmente en lo relativo a una cierta intervención en la economía que paliase los graves desequilibrios sociales a que condujo el libre mercado supuestamente autorregulado según las doctrinas de los liberales clásicos (Heywood, 2007: 55). Históricamente, en Estados Unidos, el paradigma de la puesta en práctica de estos planteamientos de limitación del *laissez-faire* se identifica con las políticas de recuperación de la gran crisis de los años treinta del siglo XX En la línea de liberalismo característica del New Deal (Rivero, 2007b: 76).

3) *Razón*. Hijo del pensamiento ilustrado, el liberalismo se caracteriza también por su fe en el triunfo de la razón y, por ende, en el progreso de la humanidad, en contraposición al conservadurismo, puesto que «Rationalism emancipates humankind from the grip of the past» (Heywood, 2007: 32)[4]. De ahí la importancia otorgada por los liberales a la educación, así como al debate y la discusión como medios intelectuales y no violentos para resolver conflictos sociales y alcanzar el entendimiento. Tanto es así que el pensamiento liberal aborrece el uso de la fuerza, relegado al lugar de un último recurso, justificado tan sólo para la propia defensa y, en relación con este principio, como medida de lucha contra la opresión. Por tanto, los ciudadanos tienen el derecho a rebelarse contra su gobierno si éste infringe sus libertades y no atiende a razones, lo cual supone una aprobación, en el caso estadounidense, a la revolución de las colonias que condujo a la propia génesis de esta nación. La postura antibelicista es de suma importancia dentro del liberalismo moderno, pudiendo hallarse sus orígenes ya claramente establecidos en los deseos de abolir la guerra por parte de Thomas Paine, a quien se considera precursor de esta modalidad liberal, en el siglo XVIII (Rivero, 2012b: 65-66).

4) *Justicia*. En el pensamiento liberal, este concepto está directamente relacionado con el de igualdad, dentro del cual distingue Heywood la

igualdad funcional, que establece que todos los seres humanos nacen iguales, con «equal moral worth», y la igualdad formal, en virtud de la cual todos los individuos deben gozar del mismo estatus social, legal y político, independientemente de su «gender, race, color, creed, religion or social background» (2007: 27). Precisamente estos conceptos imbricados de justicia e igualdad son objeto de especial enfrentamiento dentro de la familia liberal, pues el liberalismo clásico propugna una meritocracia estricta, tanto económica como moral, que conduce inevitablemente al darwinismo social, «the survival of the fittest» en la formulación de Herbert Spencer (Heywood, 2007: 52). En cambio, la ideología liberal de mayor conciencia social aboga por la intervención que permita un marco de auténtica igualdad de oportunidades a través de la creación de un estado del bienestar. Esta línea de pensamiento se encuentra ya claramente expresada en los escritos del pionero Paine, quien descargaba a los pobres de las culpas de su miseria para arrojarlas sobre las políticas injustas de los malos gobiernos (Heywood, 2007: 45). Ya en la segunda mitad del siglo XX, inmediatamente antes de la primera aparición del corpus del presente análisis, esta concepción proactiva de la justicia social y la libertad de oportunidades obtuvo un nuevo impulso a través de la obra de John Rawls *A Theory of Justice* (1971), que predica la necesidad de intervención redistribuidora del estado frente a la desestructuración social causada por el capitalismo descontrolado (Rivero, 2012b: 67).

5) *Tolerancia y diversidad*. Como corolario del principio de libertad, el individuo liberal debe respetar y amparar el derecho de su prójimo a pensar, expresarse y comportarse según su propio criterio, incluso si no está de acuerdo con él. Referida en sus inicios a la religión, la tolerancia liberal se ha extendido a otros ámbitos de la experiencia humana como una garantía de libertad negativa, entendida como la autonomía del individuo en su esfera personal de actuación. Además, el pluralismo contemplado como «a free market of ideas» es, desde la óptica liberal, una fuente de «vigour and health of society as a whole» (Heywood, 2007: 34).

Antes de abordar el análisis del corpus elegido en función de estos ideologemas, conviene señalar que, entre los antecedentes de este estudio,

se encuentra un artículo de Salvatore Mondello que pone de relieve la ideología liberal de otro personaje de la editorial Marvel, Spider-Man, al que se describe como «a resolute defender of traditional American liberalism, especially the liberalism fashioned by Franklin D. Roosevelt and other New Dealers» (1976: 236)[5]. Publicados como el trabajo anterior en *The Journal of Popular Culture*, cabe mencionar en relación directa con el Captain America de Englehart el artículo de Andrew y Virginia Macdonald (1976), así como la entrevista al guionista por Ronald Levitt Lanyi (1984). En tiempos recientes han aparecido varias monografías dedicadas a este personaje, entre las cuales ha resultado especialmente útil para este capítulo la de Richard Stevens (2015).

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE STEVE ENGLEHART EN *CAPTAIN AMERICA*

La relevancia de los títulos dedicados a Captain America como arena de debate ideológico a partir de los años sesenta es un hecho reconocido en la literatura previa sobre el tema. En este sentido, se ha descrito al personaje como «Marvel's truest cultural barometer [...], who as the symbol of America has reflected the mood of the nation» (Duncan y Smith, 2009: 58-59). A este respecto, en 1971, a tenor de una encuesta cuyos resultados determinaban que los lectores preferían que Captain America se mantuviese al margen de la Guerra de Vietnam, el propio Stan Lee estableció de manera explícita que este héroe veterano de la Segunda Guerra Mundial «simply doesn't lent himself to the John Wayne-type character he once was» (en Wright, 2001: 244). Este giro fue impulsado definitivamente hacia el liberalismo moderno por los guiones de Englehart, cuya intención ideológica también está bien documentada:

> Influenced by counter-cultural tides that had ripped America in the late 1960s (he'd managed to get discharged from military service as a conscientious objector and «definitely identified with the students who were killed» at Kent State[6]), Englehart introduced much of it as fodder for his stories [...] it was over in the Captain America book that his political leanings became more apparent (Comtois, 2011: 165-166).

Esta actitud deliberada del guionista también queda patente si se repasan brevemente los principales arcos argumentales que constituyen su etapa en la colección *Captain America*, lo cual sirve también para mejorar la comprensión del análisis que se aborda a continuación. La primera gran trama de Englehart en este título lleva al protagonista a enfrentarse a unas versiones de sí mismo y de su difunto compañero Bucky que les habían sustituido a mediados de los años cincuenta, lo que sirve para contrastar el talante rooseveltiano del Captain America original con el reaccionarismo de estos sicofantes. A continuación, como fondo de algunas aventuras más o menos episódicas, se va construyendo un relato que incluye una campaña de descrédito público a la figura de Captain America y la existencia de una sociedad clandestina, el Secret Empire, que conspira para sojuzgar el país. La encabeza el llamado Number One, de quien se da a entender que es el propio presidente de la nación, Richard Nixon, el cual, en la realidad, se encontraba entonces envuelto en el caso Watergate. En la ficción, Captain America y sus aliados logran desarticular el golpe de estado y el máximo responsable de la misma se suicida. Como consecuencia, el superhéroe sufre una crisis de fe en su gobierno y decide dejar de ser Captain America. Después de un breve intervalo en el que es simplemente el civil Steve Rogers, adopta la nueva identidad heroica de Nomad, confirmando su rechazo a encarnar a Estados Unidos. Ya en el último tramo de la etapa de Englehart, un Rogers más sabio gracias a estas experiencias vuelve a ser Captain America para combatir a su archienemigo, el supervillano nazi Red Skull. A este escueto resumen se añadirá información adicional en la medida en que se considere necesario hacerlo para seguir el análisis de los ideologemas liberales que se exponen a continuación.

1. Individualismo

Evitando incurrir en los otros ideologemas tratados más adelante, el aspecto más evidente del individualismo en el corpus elegido es la primacía del individuo por encima del Estado, cuya función principal debe ser la de proteger a sus ciudadanos de amenazas tanto internas como externas. A la hora de localizar representaciones de esta idea en las historietas de Captain

America, cabe plantearse primero la identificación entre este personaje y Estados Unidos. En este sentido, hay que señalar su construcción como héroe protector desde su propia génesis, especialmente en el símbolo concreto de su accesorio más característico, el escudo indestructible. Más allá de estas lecturas iconográficas, en sus aventuras se alude continuamente a Captain America como guardián de Estados Unidos, papel para el cual recibió sus atributos: «[...] I was created to put an end to things like that – to keep America safe from aggressors» (n.º 163).

Efectivamente, queda claramente establecido en estas historietas que Captain America se ha convertido en depositario de un poder otorgado por el gobierno de Estados Unidos para usarlo correctamente en defensa de sus ciudadanos. A este respecto, la voz narrativa de sus aventuras plantea los peligros del poder sin control a raíz del duelo entre Captain America y su desquiciado sustituto de los años cincuenta:

> [...] someone more than a man: the ultimate – the only Captain America! In his thoughts, he is once again a gawky youngster named Steve Rogers, wanting so desperately to fight America's enemies that he volunteered to test an unknown serum – and so became the guardian of his country. But no one knew anything about Steve Rogers – least of all himself. There had been no security checks on him before entrusting him with his power. What if he had had the fatal flaw that would have driven him to super-patriotism, madness, and mayhem? (n.º 156).

El propio Captain America se hace eco de estas dudas al preguntarse si, en otras circunstancias, él mismo no podría haber llegado a dejarse corromper por el poder como su adversario: «[...] I never fought the evil side of my own nature. And that's what he is after all – a man who began with the same dreams as I did – and ended an insane, bigoted superpatriot!» (n.º 156). Más adelante, los riesgos del poder excesivo se convierten en un tema principal de la campaña mediática para desprestigiar al héroe: «Captain America defends – who?? What do you really know about him? Since 1941, this man has operated outside the law, pursuing his own individual concept of justice» (n.º 166). Aunque orquestada por villanos, Englehart no deslegitima por completo esta acusación en cuanto la pone también en boca del ciudadano medio: «[...] these radio spots have got something [...] Cap's got too much power to be running around without anybody controlling him» (n.º 165). No sólo el poder físico es percibido

como un peligro para el individuo, sino que la subordinación a los líderes equivocados también es tratada de manera crítica por personajes anónimos: «[...] they're all like that now: nothing but ego and power-hunger! There aren't any real leaders anymore! [...] Guys like MacArthur – Eisenhower – they knew they were men like you! But these new fellows think they're little tin gods!» (n.º 172). Asimismo, Captain America lamenta más adelante: «How can people trust 'heroes' anymore – and how can I blame them? Maybe hero-worship does as much harm as good» (n.º 176).

Más allá del símbolo del país que es Captain America, la amenaza que la corrupción de los poderes públicos entraña para el ciudadano individual se plasma dentro de esta serie de historietas en la forma de varias conspiraciones. En primer lugar, la encontramos en una trama heredada de guionistas previos en torno a la ola de delitos instigada por una red criminal dirigida por el misterioso Cowled Commander, a quien Englehart decidió desenmascarar como un personaje de apoyo, el sargento Muldoon, disconforme con la política del cuerpo policial de Nueva York: «All I was trying to do was improve the Department – give them something to rally around, an evil to fight...»; a lo que Falcon se apresura a restar todo idealismo al rematar: «... and get rich» (n.º 159). Ya en una trama propia, Englehart retomó este tema del abuso del poder otorgado por los ciudadanos para fines propios hasta el extremo de desembocar en el totalitarismo en el arco del Secret Empire. Esta ficción se desarrolló en coincidencia con los acontecimientos reales del caso Watergate, que indignaron a Englehart como a muchos otros ciudadanos estadounidenses:

> It seemed to me that if Cap existed, which was how I approached all my characters, then Cap couldn't fight the Yellow Claw or Doctor Faustus while the president of the United States was being brought to justice. So I turned my storyline toward a version of the day's events [...] I created a scenario in which America was being subverted by a group called the Secret Empire, through their political arm, the Committee to Regain America's Principles [...]. In the end, Cap traced the head man to the White House, and was just too late to keep him from committing suicide. [...] In the real world, Nixon appointed Gerald Ford as vice president, and when Nixon resigned to avoid being impeached, Ford became president — and he pardoned Nixon. For the good of the country, y'know (Englehart, 2014).

Justo antes de dispararse a sí mismo, el desenmascarado Number One admite ante un atónito Captain America: «high political office didn't satisfy

me! My power was still too constrained by legalities! I gambled on a coup to gain me the power I craved» (n.º 175). En el curso de la trama, Captain America relaciona en varias ocasiones las prácticas propagandísticas del Committee to Regain America's Principles con las de la Alemania nacionalsocialista contra la que había combatido durante la Segunda Guerra Mundial:

> I've seen America rocked with scandal – seen it manipulated by demagogues with sweet, empty words – seen all the things I hated when I saw those newsreels [...]. Went to the movies a lot, and never missed the newsreel. I knew the Nazis were rotten, from the minute I set the eyes on them. They were suppressing – then murdering – the people of Europe [...] (n.º 176).

Asimismo, en otro momento del relato, un miembro de la ficticia agencia de inteligencia SHIELD establece explícitamente la vinculación del Secret Empire con la también ficticia organización neonazi Hydra: «They [...] were originally an arm of Hydra – and [...] they soon broke away from the big boys to try to conquer the world on their own!» (n.º 175). Si la mención del nazismo basta para evocar la anulación absoluta del individuo por un estado todopoderoso, Englehart aún abunda en la representación negativa de esta amenaza a través del personaje de la terrorista Madame Hydra, entregada a una causa nihilista[7] que se antepone por completo a los individuos que la apoyan: «We are but the pawns of the greater forces in society. I fight for nihilism – and shall continue to do so, until I, in turn, am cut down!» (n.º 180). Y el mismo personaje añade más adelante: «Our lives? Justice? [...]. None of this means anything compared to my cause! [...]. Others will take up the Crown and strike for nihilism!» (n.º 182).

En definitiva, Englehart actualizó la lucha contra la tiranía que había caracterizado a Captain America durante su periodo clásico para extenderla al peligro de los abusos del poder dentro de los regímenes democráticos. De este modo, conectó con las raíces antiabsolutistas del individualismo liberal, que habían conducido originalmente a la alternativa del «constitutional, and later, representative government» (Heywood, 2007: 24). En este sentido, expuso la necesidad de controlar a los cargos electos a la vista del caso de Nixon y el Watergate, tal como se resume en este soliloquio de Captain America:

> [...] the people who had custody of the American dream had abused both it and us! There was no way I could keep calling myself «Captain America,» because the others who acted in America's name were every bit as bad as the Red Skull! And yet I didn't want to know about those people! The skull was okay to oppose, and still is... but Number One wasn't because he was supposed to be on our side! [...] I thought I knew who the good guys and the bad guys were! I thought, as usual, that things weren't as complex as they are ... and I couldn't understand how the good guys could put their faith on a man so bad! (n.º 183).

Dado que, como ya se ha indicado en el marco teórico de este capítulo, el individualismo puede considerarse el ideologema primario del ideario liberal, del que emanan los demás a modo de corolarios, otros rasgos relativos a la primacía del individuo aparecen en los apartados siguientes tomando esas formas más específicas.

2. Libertad

Como ocurre con otros superhéroes[8], es habitual que los guionistas se refieran a Captain America mediante sobrenombres alternativos, entre los que destaca la expresión «Sentinel of Liberty». Efectivamente, como protector por excelencia de la llamada «tierra de la libertad», las alusiones a este ideologema son casi ubicuas en las aventuras de este superhéroe. El propio Englehart ha subrayado su relevancia en este personaje: «He's a symbol of freedom, virtue, and courage» (en Smith, 2006: 21). En la misma línea, dentro de las historietas, cuando Peggy Carter, antiguo interés sentimental de Captain America durante la guerra, trata de animarle tras el desenlace del Secret Empire, lo hace apelando principalmente a su relación con la libertad como parte inmutable de su esencia y la de Estados Unidos:

> Politicians come and politicians go – but America is still the greatest country on this grand, green Earth! [...] You're a symbol – a symbol of the country that has given everything it has to light the torch of liberty throughout the world! For nearly two hundred years, the spirit of freedom has never been forgotten here – and for that reason, countless men and women, crushed under the brutal heel of totalitarianism, have been able to keep their dreams of liberation (n.º 176).

Obsérvese en particular la mención de la liberación de los oprimidos, que conduce directamente a otra dimensión importante de este ideologema en estas historietas: las reminiscencias de la tradición esclavista en Estados

Unidos, referida concretamente a los ciudadanos de raza negra. Si bien la discriminación por motivos de raza atañe también al ideologema de justicia, así como al de tolerancia y pluralismo, en relación con el de libertad resulta especialmente interesante el factor de sometimiento de unos individuos a otros. En este sentido, son dignas de señalar sobre todo las conductas de los falsos Captain America y Bucky de los años cincuenta, quienes, como representantes de una época en que seguían vigentes muchas prácticas vejatorias de segregación, se muestran incrédulos ante la actitud desafiante de algunos ciudadanos de esta raza en los setenta. Así, esta versión de Captain America emplea alguna trasnochada expresión racista («coloreds») para tranquilizar a Bucky ante una posible intervención de los vecinos de Harlem para defender al afroamericano Falcon de sus agresiones: «Don’t worry, pal. The coloreds never bothered anybody» (n.º 154). Sin embargo, ambos son sorprendidos poco después por la irrupción de una partida vecinal al rescate del héroe: «Bucky! Good Lord, Bucky – I never saw anything like this!»; «I know, Cap! I can’t believe it either!» (n.º 154). Al menos en esta ficción, el avance de las libertades en Estados Unidos a la altura de los años setenta ha dejado atrás el estereotipo del negro manso y servil que aún manejan estos personajes anclados en el pasado; y la brújula moral del relato lo valora como algo bueno.

Por otra parte, probablemente como resultado de querer construir un Captain America más en sintonía con la actualidad de los jóvenes lectores del momento, este héroe tradicionalmente al servicio del Estado y sus instituciones, se muestra en numerosas ocasiones en conflicto con algunas formas de autoridad, como la mencionada agencia SHIELD. Paradójicamente, estos choques, debidos a los ecos de la actitud antisistema de la era de Vietnam y el Watergate, se traducen a veces en declaraciones que retrotraen más bien a la libertad negativa del liberalismo clásico. Ocurre así, por ejemplo, cuando Captain America responde a Nick Fury, director de SHIELD: «We go where we want, and do what we have to, to help both people and the cause of justice! That may sound corny, but at least we’ve still got our ideals! [...] You’ve got no authority over me!» (n.º 165). Más adelante, Englehart insistió en esta línea de libertad personal cuando Steve Rogers, defraudado por su gobierno, abandona su rol como

Captain America para ser un ciudadano cualquiera, tal como él mismo explica a su novia, Sharon Carter:

> You know, Sharon, I don't think I've ever felt as free as I have these past weeks. I've had no master but myself, and no cause but my own! I don't mean that selfishly, now – just that I've been able to live entirely as myself and not at all as a piece of public property! Captain America has a legend to live up to, and legends have a habit of growing as they spread. I was like the president: an institution instead of a man. But seeing what we've seen and what we're still seeing, made me a man again... a free man! (n.º 179).

Frente a las manifestaciones anteriores, el giro moderno y social del pensamiento liberal de Englehart en el seno del ideologema de la libertad se hace patente sobre todo en su aproximación crítica al capitalismo descontrolado propio del libre mercado. Probablemente lo más relevante a este respecto sea la representación que ofrece del mundo de la publicidad y el marketing como impulsores del consumo, a su vez motor fundamental de la economía capitalista. En colaboración puntual con su colega Steve Gerber, Englehart introdujo en *CA* n.º 157 (enero de 1973) al villano Viper, que hace honor a este apodo con un surtido de dardos venenosos. Éstos cobran una poderosa carga simbólica cuando, desde su primera aparición, el malhechor desvela su trayectoria previa en el mundo de la publicidad, al servicio de empresas sin escrúpulos, todo ello formulado en un lenguaje deliberadamente paródico del empleado en un anuncio:

> I abandoned a brilliant career in advertising to savor this moment! [...] For years, I labored in anonymity, selling other men's products, making other men's fortunes – laying waste to the values and environment of a nation from the privacy of my office! [...]. Who but a successful marketer of children's toys could have conceived of a deadly blowgun [...].Therefore – taste it! Taste it! The soothing coolness of my new blue – venom-tipped dart! Try it, Falcon! You'll like it! Die, Falcon – with gusto!! [...] Years of research vindicated at last! Years of mouthing hyperbolic slogans by day – developing my venoms at night! Now I've left that grey flannel world behind – to become the greatest villain who ever lived! (n.º 157).

Las alusiones a la práctica publicitaria a través de expresiones coloquiales como «Madison Avenue»[9] son frecuentes a lo largo del resto de la etapa de Englehart en la colección, invariablemente desde una consideración desfavorable, como fuente de artimañas para manipular la opinión pública. De hecho, la campaña para desprestigiar a Captain America surge como iniciativa de Viper, quien la encarga a un antiguo

colega de la publicidad para aplicar con fines propagandísticos las mismas tácticas que les han permitido promocionar con éxito productos comerciales carentes de valor real:

> I'm ringing up my old partner at the ad agency. He's as crooked as I am, but he still plays the game of seeming honest. [...] I want you to start an ad campaign for me – the un-selling of Captain America! Sure – they sold the President through the media! We'll use the same techniques in reverse to convince the great unwashed that C.A. is a glory-grabbing vigilante, despoiling the name of America! (n.º 163).

El colega de Viper es un tal Quentin Harderman, cuyo nombre es un trasunto de H. R. Haldeman, el empresario que actuó como jefe de gabinete de Nixon y estuvo plenamente involucrado en el escándalo Watergate. En la ficción elaborada por Englehart, Harderman es tanto el artífice de la operación mediática de difamación de Captain America como la cabeza visible del Committe to Regain American Principles, a su vez un juego sobre el Committee to Re-Elect the President en el mundo real. Si la labor de recogida de fondos por cauces legales y no legales por parte de este comité contribuyó a la nueva victoria presidencial de Nixon en 1972, su contrapartida ficticia actúa como tapadera del Secret Empire, que conspira para establecer un régimen tiránico en Estados Unidos. El propio Harderman vincula su actividad al mundo empresarial y financiero estadounidense cuando presenta a Moonstone, un nuevo superhéroe que es realmente un delincuente, con quien pretenden reemplazar a Captain America:

> «Witness, citizens – how a dangerous evil must in time be purged by time-honored American competition! I present, citizens – a new defender of our heritage – a man we can trust – I present Moonstone!»; a continuación el mismo Harderman piensa: «Perfect – the consumers are lapping it up –! Moonstone is like a runaway chartbuster – in which I hold majority stock!»; y la voz narrativa de la historieta marca el cambio de escena con las siguientes palabras: «Let us now leave this field of American enterprise» (n.º 170).

Cabe poca duda, por tanto, de la intención de Englehart de ofrecer una imagen negativa de la libertad de mercado al representar siempre a los empresarios, financieros y profesionales de la publicidad directamente como villanos, así como involucrados en actividades delictivas y antidemocráticas.

Al margen del arco argumental del Secret Empire, la única otra representación importante del libre mercado se encuentra en la figura del presidente de la ficticia compañía petrolífera Roxxon, y es igualmente crítica por parte de Englehart en tanto hace declarar a un miembro de su ejército privado lo que sigue: «A man like the president of Roxxon, involved with men and governments across the world, needs a personal task force to ensure his safety and see that his plans are carried out» (n.º 181). Se sugiere así de manera evidente que los intereses propios de esta multinacional son impuestos por la fuerza armada por encima de soberanías nacionales y sin responder ante autoridades públicas algunas.

También en relación con la aproximación del liberalismo moderno a la libertad de mercado, Englehart utiliza a Captain America, en su identidad de Nomad, para criticar la glorificación del beneficio económico a título individual cuando hace referencia a otro personaje de la misma editorial[10]:

> [...] I've never even met «Luke Cage (Powerman)» – and I'm not really sure I want to. This whole «hero for hire» bit rubs me the wrong way! I mean, being an adventurer is a special kind of life – at least it is for me! I'd never do it simply for money! Sooo... that makes me an idealist. After all these years, I still just want to do something for the people! (n.º 183).

No obstante, la actitud crítica de Englehart no llega al extremo de rechazar por completo el sistema económico capitalista como sí cabría esperar de situarse en el marxismo. Se trata más bien de una crítica contra sus excesos que identifica, sin embargo, la civilización con el capitalismo en tanto es el blanco de la cruzada nihilista de la histriónica Madame Hydra, cuyo fin es descrito como «the triumph of terror over the forces of the so-called civilization!» (n.º 180). Cuando esta terrorista decide hacerse llamar Viper, el antiguo publicista convertido en el supervillano homónimo le pregunta: «Uh... won't that cause confusion in the marketplace? I mean, I'm the Viper, too...»; a lo que ella responde: «[...] do not deceive yourself that your glib capitalist tongue can sway me from my mission!» (n.º 180). Asimismo, cuando secuestra al presidente de Roxxon, esta villana celebra: «Ha ha ha! It warms my heart to see that capitalistic insect crawl for us» (n.º 181).

3. Razón

El ideologema liberal de la razón adopta varias formas dentro de este conjunto de historietas, entre las cuales tal vez la aludida de forma menos directa sea la importancia de la educación. De hecho, a la ausencia de una buena formación de los ciudadanos se atribuye el éxito de la publicidad y la propaganda, tal como lo expresa el villano Viper cuando celebra la campaña mediática contra Captain America: «Never underestimate the power of advertising. For the majority of the public, 'All they know is what they read in the papers' – or see on television! I've hawked absolutely worthless products with tremendous success using the right method» (n.º 163).

Mucho mayor recorrido tiene el racionalismo liberal entendido como fe en el progreso, de tal manera que el cambio y cómo distintos personajes lo afrontan constituye uno de los principales temas de estas historietas. Así, ya en el primer arco argumental, el auténtico Captain America condena el reaccionarismo de su imitador de los años cincuenta: «You think I'm a traitor? Grow up, fella – times have changed!» (n.º 156). Sin embargo, el propio héroe de la Segunda Guerra Mundial vive atormentado por lo que percibe como su incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos desde que fuera descongelado algunos años atrás. De hecho, a ello achaca el abandono de su identidad de Captain America:

> I gave up being Captain America because America's no longer the place I set out to represent in 1941! I slept through the '50's, frozen in ice – and when I was thawed in the '60's, I guess I needed to believe that nothing had changed – to prove to myself that I hadn't missed anything! Well, it took a long time comin', but I finally discovered an obvious fact: nothing's what it was in 1941 (n.º 178).

Incluso en su nuevo papel de Nomad, sigue lamentándose por la misma razón: «Why can't I ever remember how complex life is today? One action can spark a hundred reactions – a thousand! Everything grows – mutates...» (n.º 183). Sólo cuando consigue aceptar esa creciente complejidad de la realidad que le rodea, Steve Rogers vuelve a ser Captain America, lo cual es claramente interpretado en la narración como el resultado de un proceso de aprendizaje que ha permitido al personaje progresar: «Steve Rogers was Captain America until he saw how America failed its ideals. Then he was

the Nomad... until he saw he failed his ideals ... but make no mistake: Steve Rogers has not traveled in a circle» (n.º 184). Y el propio héroe reconoce el error de plantarse en una actitud conservadora e irracional, así como el valor del conocimiento:

> [...] being the Nomad was no mistake! Being forced into a greater awareness of corruption deceit, and the madness of power was no mistake – even if the initial shock was almost more than I could bear. I did react more with my heart than with my head – but it forced me into a greater awareness of myself as a man – and as a superhero [...] it was only through stepping outside myself that I could gain a perspective on going back in! I've broken away from the blindness of the past, which can only mean a better future for both myself – and the country! (n.º 184).

El personaje secundario Peggy Carter también sirve a Englehart para ilustrar este camino de mejora personal a través de una actitud liberal progresista. Peggy es presentada como colaboradora enamorada de Captain America durante la guerra que ha pasado años catatónica, desde la muerte aparente del héroe en 1945 hasta que despierta de su trance en *CA* n.º 161 (mayo de 1973). Ahora de mediana edad e inicialmente aferrada a los valores del pasado, el personaje evoluciona desde una actitud reaccionaria y poco tolerante hasta adaptarse por completo a los nuevos valores de su presente. Al poco de su regreso, ella misma plantea a Captain America: «I have a lot to learn about 1973... don't I, Cap?»; el superhéroe le contesta: «I learned when I was reborn, Peggy... and you'll learn too ... because I'll teach you!» (n.º 163). Más adelante, en la recta final de la etapa de Englehart, Peggy hace balance de su experiencia: «[...] you were right, Cap. What we had thirty years ago. That was a different world, then. I'm like you, I think ... I've had to learn today isn't yesterday ... and I think it's a good thing» (n.º 184).

Dado el género en que se inscriben estas historietas, otro aspecto importante del ideologema liberal racionalista es el rechazo de la violencia como forma de resolver los conflictos, en favor de la confrontación pacífica de argumentos. Evidentemente, este planteamiento choca con los enfrentamientos físicos que son rituales casi imprescindibles de los relatos sobre superhéroes y supervillanos, lo cual sitúa al Captain America de Englehart en una posición paradójica, tal como se establece en una de sus historietas:

> Danger is like food to him – a food for the soul – a food he needs to live – for only when he's close to dying – is he truly alive! A strange man, this Captain America! In other times, he would have been a northlands barbarian – a privateer – a knight! In any time he would have been a warrior [...] He is the world's most perfect fighting machine – [...] «Fighting machine,» did we say? Yes, he is all that – but that is still only one aspect of the whole man (n.º 164).

Como parte esencial de este periodo de redefinición de Captain America, en la etapa de Englehart abundan los ejemplos de la reticencia del personaje a la resolución violenta de conflictos y su amargura por verse arrastrado a tales situaciones una y otra vez. Así, cuando se encuentra de vacaciones en su identidad civil de Steve Rogers junto a su novia, Sharon, son abordados violentamente por un musculoso matón que trata de propasarse con ella, lo que obliga al héroe a reducirlo. A continuación, Sharon se lamenta: «Maybe [...] maybe we can't ever be free of violence, Steve»; a lo que él se apresura a replicar: «Don't say it, Sharon!» (n.º 154). En claro contraste, la página siguiente de esa misma historieta presenta a los perturbados Captain America y Bucky de los años cincuenta empleando la tortura para interrogar a un indefenso Falcon:

> I am the true force of democracy – and you'll soon admit it – or I'll beat your brains out! [...] This time I'll use my full strength – and knock him flatter than a Russkie's bankbook! [...] Now we'll make him tell us where that mug calling himself Captain America is hiding – even if it means –torture! (n.º 154).

Todos los villanos de la serie recurren sistemáticamente a la violencia para lograr sus fines e incluso reivindican esta práctica, como ocurre con el corrupto sargento Muldoon, quien añora la brutalidad policial de tiempos pasados:

> These days they want a new breed: cops who coddle criminals! It made me ashamed of the force! And still I loved it! So I figured, why not use the crime techniques I had learned by fighting crime to spread both corruption and a crime wave. The public would demand an overhaul of the Department and we'd get rid of the weak sisters! (n.º 159).

Probablemente, el exponente más claro del rechazo liberal de la violencia en estas historietas es la actitud contraria a la Guerra de Vietnam en la que Estados Unidos se encontraba involucrado en aquella época. Como ya se ha señalado más arriba, Englehart era un objetor de conciencia (Walton, 2009: 173), pero también era consciente de que se trataba de una

manera de hacer al personaje más atractivo para la generación de lectores jóvenes:

> Captain America was clearly the book that had the least reason for existence [...]. Everybody was having difficulty with a character who was supposed to be a patriotic example of America when the Vietnam War was going on and when people were very much up in arms about what America was doing, and so forth, and it was like nobody was able to wrap his mind around doing a patriotic character in a sort of anti-American time (en Smith, 2006: 17).

Aun así, Englehart no podía convertir a Captain America en vehículo directo de sus propias opiniones sin adulterar su esencia: «I did not share his patriotic sensibilities. He wanted to volunteer for the Army, I didn't want to get anywhere near the army, but I had no choice» (en Brodsky, 1998: 69). En su lugar, el guionista introdujo su propia oposición frontal a la Guerra de Vietnam a través de la figura del joven veterano manco Dave Cox:

> I lost it in Nam, actually. I was a P.O.W. till they signed the treaty and freed us! The army discharged me because of my disability – but if they hadn't, I would have applied for an out! I did a lot of thinking – both before and after I was captured, Cap – I've become a conscientious objector – and I want nothing more to do with violence (n.º 163).

Recurriendo de nuevo al contraste, el relato salta directamente a una reunión de villanos que planean atacar a Captain America y Falcon. La primera frase que puede leerse en esta nueva escena es el comentario de uno de estos criminales: «violence is the only way» (n.º 163). Más adelante en la misma historieta, Cox es amenazado por estos mismos personajes, pero se niega a defenderse con un arma que tiene a su alcance:

> I refuse to participate in violence! I swore to myself and my God, who said «Thou shalt not kill!» and «Do unto others as you would have them do unto you!» Men talk of using a gun «to keep peace,» of «fighting the war to end all wars»! Don't you see that it doesn't work – that violence only breeds violence! (n.º 163).

Unas páginas después, Englehart se esmera en distinguir claramente entre pacifismo y cobardía, pues Cox resiste el castigo físico a que le someten los villanos sin ceder a sus exigencias, como Captain America se encarga de señalar: «He has his way, and I have mine – but Dave Cox is no coward! He was willing to die in order to protect us – without violating his beliefs!» (n.º 163).

4. Justicia

La justicia entendida como igualdad entre todos los individuos es un ideologema tratado con mucha frecuencia dentro de las historietas de Captain America, incluso antes de que Englehart se hiciera cargo de sus guiones. De hecho, se ha observado que tal temática, especialmente en lo referente a igualdad racial y denuncia de injusticias sociales en suelo estadounidense, sirvió a los guionistas para orientar la cruzada benefactora del héroe mientras lo mantenían casi completamente al margen de la polémica Guerra de Vietnam:

> In the early 1970s Captain America reflected a nation weary of Cold War adventures and consumed with social problems. Assisted by his African American superhero partner, the Falcon, Captain America waged a campaign against poverty, racism, pollution, and political corruption (Wright, 2001: 244-245).

En particular, el sexismo y el racismo son rasgos distintivos de los villanos a lo largo de toda la etapa de Englehart, empezando por el sosias de los años cincuenta, cuya actitud hacia los individuos afroamericanos ya se ha comentado en el sentido de conservación de atavismos esclavistas. En cuanto a justicia e igualdad, dicho personaje y su versión de Bucky desprecian a los negros como inferiores y tal postura se observa sobre todo en su relación con Falcon, a quien se refieren con un amplio surtido de términos peyorativos y específicamente racistas: «boy» (n.º 153); «colored» (n.º 154); «bum» (n.º 155); «darkie» (n.º 156). En particular, puede observarse su pretensión de supremacía blanca en las siguientes líneas, cuando este Bucky reaccionario se enfrenta a él: «Not bad for a darkie, boy – but you should know better – than go up against your betters!» (n.º 156). Igual de despectiva hacia Falcon es la actitud del villano Phoenix, quien, no en vano, es hijo del supervillano nazi Zemo: «So, black man – you sneaked up on me from behind! Precisely the kind of tactics I should have expected from – your kind. [...] A fair fight with one like you!? Why should I stoop so low?» (n.º 168). Sin embargo, el racismo no aparece como característica exclusiva de la ultraderecha fascista, pues también el representante del capitalismo que es Viper hace gala de este prejuicio al tratar a Falcon, si

bien lo expresa en términos de estudio de mercado: «You're a fool, Falcon! Typical of your demographic segment!» (n.º 157).

En cambio, Captain America se esfuerza por mantener una relación de igual a igual con su compañero afroamericano, hasta el punto de que éste es capaz de distinguirlo así de su doble idéntico: «I don't know what's going on – but that's not Cap! He's too strong – and Cap would never call me 'boy'!» (n.º 153). Tanto es así que, cuando en la última historieta de Englehart se revela que Falcon es un peón de Red Skull, este villano atribuye el éxito de su plan al igualitarismo de Captain America: «After so many years, I knew you well, Captain America! I knew exactly what kind of man would most appeal to your snivelin' liberalism – an upright, cheerful negro with a love for the same 'brotherhood' you cherish!» (n.º 186).

El ideologema de la justicia también se traduce en reivindicación de la igualdad entre sexos, especialmente a través de las hermanas Carter: Sharon y la revivida Peggy son mujeres de acción al servicio de la agencia SHIELD, capaces de valerse físicamente frente a los villanos, por más que éstos las subestimen casi sin excepción. Así ocurre cuando el Bucky de los cincuenta se dirige a Sharon: «Just like a dame – getting' emotional when she should keep her head! – And it's gonna cost ya, frail!» (n.º 156). La interpelada responde con un mensaje que condena la discriminación por razón de sexo y raza, a la vez que reivindica los beneficios de una convivencia en igualdad de condiciones: «You bet I'm a woman, Bucky – and I do act like one – but that doesn't mean I act like a lady! Women have changed a lot since the 1950s in case you haven't figured it out yet – just like everyone else – right, Falcon? We've got teamwork, sonny – and you've got only hate!» (n.º 156). También Peggy, en su recién descubierta vida como mujer liberada de los setenta, ha de hacer frente al sexismo al encontrarse con el nazi Red Skull: «Foolish female! That the Americans would send a woman into combat does not surprise me – but that you could consider yourself qualified does!»; a lo que ella replica de inmediato: «What does Nazi stand for again, Hans? 'National Chauvinism'? You're dealing with a qualified SHIELD agent – not Betty Grabble!» (n.º 184)[11]. Al igual que hiciera al principio de su etapa respecto a las mentalidades

reaccionarias de la derecha estadounidense, en su último arco argumental Englehart vuelve a condenar el sexismo y el racismo. En este sentido, Peggy comenta al agente afroamericano de SHIELD, Gabe Jones, también veterano de la Segunda Guerra Mundial y con quien mantiene un romance interracial: «You know, Gabe, these guys are always amazed that a woman in her 40's isn't completely helpless!»; a lo que él contesta: «Can't imagine why – till I remember how these nazis looked at me [...]» (n.º 185).

Otra dimensión relevante del ideologema de la justicia sobre estas historietas tiene que ver con su concepción desde el liberalismo moderno en cuanto a culpar de las condiciones de miseria y desestructuración social a los malos gobiernos en lugar de a los individuos que las padecen. En primer lugar, cabe destacar que, durante casi toda la etapa de Englehart, Captain America carece de ingresos fijos y, en su personalidad civil de Steve Rogers, llega a ser desahuciado por su casero del humilde piso alquilado en el que vive: «That clown Trimble sold all my things out from under me! [...] He's not only thrown me out in the street – he's left me with nothing but the clothes on my back!» (n.º 164). Le acoge entonces su compañero Falcon, quien trabaja como asistente social en su identidad secreta de Sam Wilson y le hace adquirir conciencia de que su situación no es distinta de la que viven muchos ciudadanos, en especial los afroamericanos: «Easy, Steve! In Harlem, we've been puttin' up with landlords like Trimble since forever» (n.º 164). De hecho, este barrio de población mayoritariamente negra se convierte en escenario habitual de las vivencias de estos protagonistas, quienes se ven afectados por las luchas sociales entre distintos grupos y por el ascenso de la criminalidad. A este respecto, en el momento de recordar a un amigo de su infancia ahora convicto, Falcon viene a resumir la degeneración sufrida por Harlem, como exponente de los barrios deprimidos de Estados Unidos: «He lived eight blocks from me when I was a kid – back when blocks weren't barriers. [...] the fact remains that while I, Sam Wilson, became a social worker and superdude, Mel Lansing became a crook» (n.º 164). En este punto es interesante señalar de nuevo que Englehart ya había atribuido el aumento de los delitos a la corrupción dentro del cuerpo de policía y más adelante vuelve a sugerir una correlación

entre el mal gobierno, el capitalismo descontrolado y las injusticias sociales:

> 1974 was a long, hard grind for most of the people gathered here, no matter their sex, race, or tax bracket – a grind that was almost always kept in first gear because it was all downhill: presidents that swore one thing and meant another, oil company profits at record peaks, layoffs, violence, and the incredible shrinking dollar (n.º 184).

5. Tolerancia y diversidad

Un primer indicador evidente de la presencia de este ideologema en estas historietas es el empleo del término «bigot» («fanático») por parte de los héroes para condenar la actitud intolerante de los villanos. Los principales destinatarios de tal calificación son los dos falsos superpatriotas de los años cincuenta, tal como ocurre cuando Falcon se encuentra por primera vez con ellos: «I don’t know who you are – but I know you’re not who you claim to be! You’re not even close to the real Cap and Bucky! You’re a couple of costumed bigots!» (n.º 154). A los atentados contra la igualdad que son el racismo y el sexismo, ya comentados arriba, estos impostores añaden la obsesión anticomunista de la Guerra Fría temprana de la que proceden. La demuestran a través del uso de una amplia gama de expresiones traídas de ese periodo en que la pluralidad política en Estados Unidos se vio mermada por ataques contra la libertad de pensamiento como las cazas de brujas asociadas al macartismo. Así, el falso Captain America reclama su autenticidad como sigue: «Falcon, I am Captain America! Your friend is some pinko[12] who’s duped[13] the American public – who’s trying to sell out this great nation to the Reds!» (n.º 154). Tan intransigente es la actitud de este personaje perturbado que Falcon le acusa de ser una vulgar imitación de Hitler: «[...] you penny-ante Hitler!»; a lo que Sharon Carter añade: «He doesn’t sound any different to me, Falc – not with all that hate spewing out of his mouth!» (n.º 155). A título simbólico es interesante señalar que una analepsis posterior revela que el origen tanto de la fuerza sobrehumana como de la locura de estos dos personajes es una versión imperfecta —ideada por científicos nazis— del tratamiento que creara con éxito al verdadero Captain America. Asimismo, se explica que su

reactivación tras años mantenidos en hibernación por el gobierno estadounidense se ha debido a la indignación de uno de los encargados de su mantenimiento ante los síntomas de relajación de las tensiones entre Estados Unidos y el bloque comunista: «What the devil's happening to this nation? Somebody's got to turn the red tide before we're all in communes! We need men who know commies for what they are – men like this Captain America!» (n.º 155)[14]. En definitiva, puede leerse que los dos primeros villanos de la etapa de Englehart en esta colección surgen como consecuencia de la intolerancia y el rechazo a un entendimiento pacífico entre rivales ideológicos.

Volviendo a la etiqueta «bigot» su uso no queda limitado a estas dos reliquias del macartismo, sino que el mismo Falcon la aplica al intransigente agitador afroamericano Rafe, quien desaprueba su actitud conciliadora en el conflicto interracial. De hecho, Falcon equipara el fanatismo de unos y otros: «You stupid bigot! You're as blind behind those fancy shades and that "in" rhetoric as the fake Captain America was behind his patriotic cowl!» (n.º 160). El superhéroe afroamericano es acusado por Rafe de someterse a los blancos, con expresiones como: «boot-lickin' jiver» (n.º 154) y «honky-lovin' Uncle Tom» (n.º 160). La propia novia de Falcon, la activista Leila Taylor[15], también le presiona constantemente, sobre todo por su asociación con Captain America: «[...] you don't need nobody playin' great white hunter. You'll end up bein' his native bearer, Falcon!» (n.º 160); «Yeah, he'd love another Bucky, the boy sidekick! [...] I thought you knew where it's at with our people – an' me! But I ain't getting' it on with an Uncle Tom!» (n.º 161). Sin embargo, el propio desarrollo de las tramas termina por condenar estas posturas de enfrentamiento: Rafe y varios de sus pandilleros tienden una emboscada a Falcon, quien, aun así, les derrota en solitario; como consecuencia, Leila se alinea definitivamente con el superhéroe y modera su actitud en lo sucesivo (n.º 161). En este mismo sentido, aunque su relación se resiente a menudo del clima general de tensiones interraciales, Captain America lanza frecuentes llamamientos al entendimiento mutuo a su compañero, subrayando la importancia de compatibilizar la diversidad social:

> Falc, we are different – I don't deny it. There never have been and never will be any two humans exactly alike. Everyone knows that – and yet, everyone distrusts differences. Variations seem threatening, because they are unfamiliar – because they indicate factors in life we know nothing about. Black/white... young/old... male/female... and strong/less strong. Whichever side we're on, there's always another. If a person avoided everyone who was different from him, he'd avoid everyone – and obviously, that's not the way it works (n.º 161).

Efectivamente, toda la etapa de Englehart traza la adaptación de Captain America a la pluralidad cambiante de la sociedad de los setenta, sobre cuya complejidad el héroe se lamenta a la vez que la defiende como consecuencia inevitable de la libertad de los ciudadanos: «Americans have many goals – some of them quite contrary to others! In the land of the free, each of us is able to do what he wants to do – think what he wants to think. That's as it should be» (n.º 176). En semejante trance se encuentra Peggy Carter, quien rápidamente va derribando sus prejuicios para convertirse en una persona tolerante con las ideas que no comparte, como el pacifismo de Dave Cox: «His beliefs aren't the ones I was taught but I guess things do change with time» (n.º 163). Asimismo, se muestra receptiva a la lucha por los derechos de los ciudadanos negros, tal como lo explica Leila Taylor: «Me n'Peg been having a good rap about [...] "civil rights"» (n.º 176). Tanto es así que Peggy llega a iniciar una relación amorosa con el afroamericano Gabe Jones, lo que sirve a Englehart para marcar los límites de la tolerancia ante aquellas ideologías que atentan contra la libertad individual, como el nazismo[16]. En tal sentido, se recalca cómo el nazi Red Skull se muestra particularmente indignado por este romance interracial: «[...] that black Schwein – with the white woman! [...] bereft of the Führer's guiding hand, the world has sunk even deeper into decadence! Decay! It must not continue! It shall not continue! [...] I shall crush those two "lovers"!» (n.º 185).

IV. CONCLUSIONES

Una vez analizada, puede concluirse que la etapa de Steve Englehart al frente de los guiones de la colección protagonizada por Captain America

revela de manera evidente la articulación de una serie de mensajes claramente afines a la ideología liberal moderna. En estas historietas, los ideologemas se suelen mostrar de manera directa en lo que los protagonistas heroicos, que orientan el relato, consideran bueno, deseable y defendible; y también por su ausencia o rechazo en las actitudes y conductas de los villanos, que son claramente juzgadas como negativas.

Aunque probablemente se trate de un ejemplo privilegiado en este sentido, no se trata por completo de un caso aislado en el panorama de las publicaciones de la editorial Marvel en aquel periodo. Como ya se ha explicado, Englehart fue parte de una nueva generación de guionistas que relevaron a Stan Lee en la mayor parte de los títulos de la compañía durante los años setenta. En cierta medida, el propio Lee ya había marcado un rumbo tímidamente liberal a la mayoría de sus superhéroes con la esperanza de conectar con las preferencias del público potencial, y Captain America no había sido una excepción a esta regla. No obstante, Lee se definía a sí mismo por aquellas fechas como «neither a hippie nor a conservative» (Mondello, 1976: 236), mientras que sus sucesores veinteañeros como Englehart se hallaban decididamente dentro o muy cerca de la primera categoría y así lo demostraban en sus trabajos para Marvel: «Los jóvenes autores, deseosos de filtrar el mundo de los superhéroes a través del prisma de los valores de la generación del baby boom, no dejaban de aparecer» (Howe, 2013: 139). Asimismo, la otra gran editorial de *comic books* de superhéroes, DC, también publicó algunas obras desde una sensibilidad semejante, en especial durante la etapa de Dennis O’Neil y Neal Adams a cargo de la colección *Green Lantern/Green Arrow*.

Aunque de manera menos concentrada y/o menos explícita porque, en definitiva, Captain America es el barómetro cultural de Marvel, los ideologemas liberales también pueden localizarse en el trabajo de Englehart con otros personajes de la compañía durante este periodo. Así, cabría destacar como ejemplo de tolerancia y diversidad la historia de *Giant-Size Avengers* vol. 1 n.º 4 (junio de 1975), en la que contraen matrimonio dos parejas: por una parte, la vietnamita Mantis y el antiguo delincuente Swordsman; y por otra, la villana mutante rehabilitada Scarlet Witch y el androide Vision. En cuanto a la colección *CA*, poco después de la marcha

de Englehart volvió para hacerse cargo de ella por completo uno de sus creadores, Jack Kirby[17], quien imprimió un decidido giro hacia planteamientos ideológicos y temáticos muy diferentes:

> [...] what resulted had nothing to do with the evolution the character had undergone under the hand of writer Steve Englehart. [...] And as if the events that shook our hero's faith in the establishment had never happened, he allows himself to be recruited by «big wig» Henry Kissinger (Comtois, 2011: 204).

No obstante, fueron los cambios realizados por Englehart en Captain America los que terminarían redefiniendo al personaje, por ejemplo en su acercamiento a la violencia. De hecho, el *Captain America* clásico, cuyas historietas se publicaron en los años cuarenta se mostraba tan agresivo como el común de sus congéneres y aparecía habitualmente acompañando el escudo protector con algún arma de fuego en la otra mano para dar muerte a legiones de enemigos nazis y japoneses. Sin embargo, sobre todo a partir de Englehart se constituye un canon nuevo del personaje en virtud del cual se llega incluso a reescribir su pasado a este respecto, y el rechazo a la fuerza letal se convierte en un rasgo determinante:

> [...] Cap has always been an idealist, a peaceful man driven to restrained violence by the circumstances in the world (a classic embodiment of the American monomyth). To achieve this storyline, history is revised, blurred, and reconditioned to fit present understandings. [...] Americans don't kill, for we are the «good guys»; therefore, Captain America did not kill his axis opponents in World War II. And this understanding of the character would become a central tenet of Captain America's identity: the 1980s and 1990s storylines would contain narrative tension around the necessity of terminal violence—tension created by the assumption that Captain America does not kill and does not use projectile weapons. [...] for the next two decades, it would be assumed that cap doesn't and hasn't ever taken a life, for he is the ultimate «good guy» (Stevens, 2015: 121-123).

En efecto, dentro del espectro de los superhéroes, Captain America suele situarse en el polo menos violento, en contraposición a personajes, como Wolverine o Punisher, que, sin llegar a ser considerados propiamente villanos en sus narrativas, no dudan en recurrir a métodos brutales para lograr sus fines. Teniendo en cuenta que la lucha física es un fenómeno consustancial a este género, el hecho de que la violencia como último recurso —y solo frente a la tiranía— haya quedado inscrita de manera casi inalterable en la esencia del personaje lo convierte en uno de los aspectos

más duraderos del legado liberal del joven objetor de conciencia que fue Englehart.

V. REFERENCIAS

ABELLÁN, Joaquín (2012): «Liberalismo clásico (de Locke a Constant)», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.). *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 11-43.

ARNDT, Richard J. (2011): «'I Think [Having Been An Artist] Gave Me An Edge in Writing Comics' Part I of An Incredible Interview with Star Writer Steve Englehart», en: *Alter Ego*, vol. 3, n.º 103, pp. 3-27.

BRODSKY, Bob (1998): «Steve Englehart & Soul. The Celestial Madonna, Nixon, and God», en: *Comic Book Artist*, n.º 2, pp. 68-71.

COMTOIS, Pierre (2011): *Marvel Comics in the 1970s. An Issue by Issue Field Guide to a Pop Culture Phenomenon*, TwoMorrows Publishing, Raleigh (North Carolina).

DITTMER, Jason (2013): *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics*, Temple University Press, Filadelfia (Pennsylvania).

DUNCAN, Randy y SMITH, Matthew J. (2009): *The Power of Comics. History, Form & Culture*, Continuum, Nueva York y Londres.

ENGLEHART, Steve (2014): «Captain America and Today's "Secret Empire," by Steve Englehart», en: 13th Dimension, 1 de abril. Fecha de consulta: 4/3/2017. <http://13thdimension.com/captain-america-and-todays-secret-empire-by-steve-englehart/>

HAAR, Edwin VAN DE (2015): *Degrees of Freedom: Liberal Political Philosophy and Ideology*, Transaction Publishers, New Brunswick (New Jersey) y Londres.

HEYWOOD, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

HOOVER, J. Edgar (1958): *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight It*, Henry Holt and Company, Nueva York.

HOWE, Sean (2013): *Marvel Comics. La historia jamás contada*, Panini Books, Torroella de Montgrí (Gerona).

LANYI, Ronald Levitt (1984): «Comic Books and Authority: An Interview with "Stainless Steve" Englehart», en: *The Journal of Popular Culture*, vol. 18, n.º 2, pp. 139-148.

MACDONALD, Andrew y MACDONALD, Virginia (1976): «Sold American: The Metamorphosis of Captain America», en: *The Journal of Popular Culture*, vol. 10, n.º 1, pp. 249-258.

MONDELLO, Salvatore (1976): «Spider-Man: Superhero in the Liberal Tradition», en: *The Journal of Popular Culture*, vol. 10, n.º 1, pp. 232-238.

NAGEL, Rob (2003): *UXL American Decades, 1970-1979*, Farmington Hills (Missouri): UXL Thomson Gale.

PINEDA, Antonio y JIMÉNEZ-VAREA, Jesús (2013): «Popular Culture, Ideology, and the Comics Industry: Steve Ditko's Objectivist Spider-Man», en: *The Journal of Popular Culture*, vol. 46, n.º 6, pp. 1156-1176.

RIVERO, Ángel (2012a): «Liberalismo conservador (de Burke a Nozick)», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 45-61.

— (2012b): «Liberalismo radical (de Paine a Rawls)», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 63-77.

SMITH, Zack (2006): «The Nomad Saga. Englehart and Buscema on Captain America's Identity Crisis», en: *Back Issue*, n.º 20, pp. 16-24.

SPEARS, Richard A. (2000): *NTC's Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions*, NTC Publishing Group, Lincolnwood (Illinois).

STEVENS, J. Richard (2015): *Captain America, Masculinity and Violence*, Syracuse University Press, Syracuse (Nueva York).

WALTON, David (2009): «'Captain America Must Die'. The Many Afterlives of Steve Rogers», en: WEINER, Robert G. (ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero. Critical Essays*, McFarland, Jefferson (North Carolina), pp. 160-175.

1 A lo largo del capítulo y en la primera mención de cada uno de estos números, así como de otros *comic books*, se indica la fecha que figura en su portada, si bien ésta no coincide exactamente con las fechas en que la publicación en cuestión pudo llegar a los distintos puntos de venta en el momento de su aparición original. En el posterior análisis, a la hora de citar textos verbales de estos *comic books*, se indicará simplemente el número del que procede la cita en cuestión, entendiendo que se refiere siempre al intervalo seleccionado de la colección *Captain America* y no se incluyen números de páginas para evitar confusiones entre la paginación de la historieta y la de la publicación en que se incluye.

2 Las nuevas aventuras de *Captain America* aparecieron en *Tales of Suspense* desde su número 59 (noviembre de 1964) hasta el 99 (marzo de 1968) y continuaron bajo la nueva cabecera de la colección a partir de *CA* n.º 100 (abril de 1968).

3 Al hilo de esta cita, conviene aclarar que el mencionado Falcon es el primer superhéroe afroamericano de la editorial Marvel, presentado en *Captain America* n.º 117 (septiembre de 1969) y socio habitual del personaje titular hasta el punto de ser incorporado su nombre a la cabecera durante un periodo.

4 A este respecto, es interesante señalar que Heywood dedica un capítulo aparte al «Conservatism», mientras que en el manual de Antón Mellón se trata el llamado «liberalismo conservador», entendido como una modalidad más de la familia liberal, distinta tanto del «liberalismo clásico» como del «liberalismo radical». Por otra parte, Edwin van de Haar observa que «there are fundamental differences between liberalism and conservatism, although sometimes conservatism and parts of the liberal tradition are indeed entangled. They remain fundamentally different kinds of political thought, though» (2015: 4).

5 El autor se refiere al Spider-Man publicado entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, mientras que un artículo posterior localiza ideológicamente la primera etapa de este mismo superhéroe en las coordenadas del libertarismo de Ayn Rand (Pineda y Jiménez-Varea, 2013). A este respecto, Van de Haar considera el pensamiento libertario como la tercera gran rama dentro de la familia liberal, junto con el liberalismo clásico y el moderno; y califica a Rand como la «libertarian superstar» (2015: 72). El capítulo «De la literatura *best seller* al cine: El Objetivismo en *Atlas Shrugged*», en este mismo libro, se centra precisamente en esta variante libertario-derechista del liberalismo.

6 El 4 de mayo de 1970, la Guardia Nacional de Ohio dio muerte a cuatro estudiantes e hirió a otros nueve al abrir fuego contra un grupo que protestaba pacíficamente contra la Guerra de Vietnam en la Kent State University (Nagel, 2003: 79).

7 Heywood señala a este respecto: «Nazism, in particular, has been described as a “revolution of nihilism”» (2007: 208).

8 Por ejemplo, «Man of Steel» y «Man of Tomorrow» en el caso de Superman; así como «Dark Knight» en el caso de Batman, por mencionar a otros dos superhéroes clásicos.

9 «[...] the style or image of the major U.S. center for advertising agencies. (The agencies are located on Madison Avenue in New York City) [...] in the manner of intense promotion; propagandalike» (Spears, 2000: 259).

10 Luke Cage es un superhéroe afroamericano de la editorial Marvel que había debutado recientemente en el primer número de su propia colección *Luke Cage, Hero for Hire* (junio de 1972). Como la cabecera original de la serie indica, el personaje ofrecía sus servicios a cambio de una

compensación económica, lo cual suponía una novedad en este género. En realidad, Cage no tenía una motivación tan mercenaria como este título y el texto arriba citado puedan dar a entender; y, de hecho, la colección fue rebautizada *Luke Cage, Power Man* desde su número 17 (febrero de 1974).

11 Según los usos, en inglés, la palabra chauvinismo puede referirse tanto a formas radicales de nacionalismo como de machismo: «Uncritical and unreasoned dedication to a cause or group, typically based on a belief in its superiority, as in "national chauvinism" or "male chauvinism"» (Heywood, 2007: 145).

12 «pinko [...]. a communist. (Popular during the 1950s)» (Spears, 2000: 311).

13 El director del FBI, J. Edgar Hoover, asoció el término «dupe» a la «amenaza roja» de los años cincuenta al denominar así a una de las categorías de comunista infiltrado en la sociedad estadounidense: «the dupe, or innocent victim, the individual who unknowingly is under communist thought control and does the work of the Party» (1958: 93).

14 La historieta en cuestión muestra a este anticomunista anónimo reaccionando así ante un periódico cuyos titulares de primera página rezan: «Nixon Goes to China»; «Trip to Russia Up Next». En ambos casos se trata de acontecimientos históricos: el presidente estadounidense visitó la República Popular China en febrero de 1972, poniendo fin a veinticinco años de aislamiento diplomático entre los dos países; y, en mayo de ese mismo año, Nixon se encontró en Moscú con el premier soviético, Leonid Brézhnev, para firmar varios acuerdos que suponían un freno importante a la escalada armamentística entre los dos bloques (Nagel, 2003: 70).

15 Se ha sugerido que este personaje está basado en la «Black Power revolutionary and communist agitator Angela Davis» (Comtois, 2011: 79).

16 A este respecto, Heywood matiza que «toleration is not morally neutral, and only provides a limited endorsement of cultural diversity. In particular, toleration extends only to views, values and social practices that are themselves tolerant: that is, ideas and actions that are compatible with personal freedom and autonomy» (2007: 322).

17 Esta etapa de Kirby en *CA* comprendió los números 193 (enero de 1976) a 214 (octubre de 1977).

3

CONSERVADURISMO EN EL CINE TAILANDÉS

MILAGROS EXPÓSITO BAREA

I. INTRODUCCIÓN

Este capítulo trata de analizar el conservadurismo como ideología política a través de dos películas tailandesas que fueron realizadas después de la gran crisis financiera que tuvo lugar en 1997 (que se expandió a nivel asiático e incluso internacional y que fue denominada como la primera gran crisis de la globalización): *Bangrajan* (*Bang Rajan*, Thanit Jitnukul, 2000) y *Ong-Bak* (*Ong-Bak: El guerrero Muay Thai*, Prachya Pinkaew, 2003), aunque tenemos asimismo en cuenta otros títulos que también son significativos y sirven como referencia para la temática de este trabajo.

Bang Rajan está basada en hechos históricos ocurridos en el Reino de Siam a partir del año 1763. Siam estaba dominada por el rey de Birmania, quien quería someter a todos los pueblos y estados independientes que formaban este reino, para lo que envió un enorme ejército a la conquista de la ciudad de Ayuthaya, capital del reino de Siam. Los birmanos se dirigieron a ella en dos frentes: uno por el norte y otro por el oeste. El frente del norte tropezó con un pequeño pueblo, Bang Rajan, que consiguió rechazar los numerosos ataques birmanos, de ahí que muchos habitantes de las aldeas y poblados vecinos decidiesen ir hasta allí para protegerse de la amenaza de las tropas birmanas que iban sembrando la miseria y el sufrimiento por cada lugar que pasaban. En la película se presentan las historias de algunos de los protagonistas de los hechos de Bang Rajan, que son recordados como auténticos héroes en la lucha por la libertad del país, y por consiguiente de su propia identidad nacional. Tras numerosas batallas contra los birmanos, el pueblo de Bang Rajan cada vez se enfrenta al

enemigo con menos hombres, hasta terminar derrotados por el numeroso ejército birmano; antes, hombres y mujeres habían hecho todo lo posible para defenderse, sacrificándose por su país. Una vez que los birmanos tomaron Bang Rajan, lograron sitiar y derrotar a los siameses en Ayutahaya en 1766. Tras cinco meses de lucha y ocho enfrentamientos, esta capital fue destruida y Siam sería una nación oprimida por los birmanos hasta que el rey Taksin consiguiese la soberanía del país y la paz con Birmania, vigente desde 1767 hasta la actualidad. *Bang Rajan* es una epopeya nacionalista con la que su director, Thanit Jitnukul, consiguió convertirse en uno de los pesos pesados de la industria cinematográfica tailandesa. Antes de esta película, en 1996, Thanin había sido nombrado director general de la poderosa compañía Five Stars Production[1]. *Bang Rajan* fue un gran éxito en Tailandia: la película que rememora una etapa histórica de Siam consiguió tener buenas críticas y cierto reconocimiento: «this hugely successful historical movie broke all records as it grossed $4 million at the Thai box office» (Harrison, 2005: 329). Tras la gran crisis económica, el cine recuperó a grandes héroes de su historia ancestral para estimular al público a creer en la nación tailandesa y disipar así el malestar social. Kong Rithdee, en el *Bangkok Post* con fecha 9 de abril de 2010, a raíz del estreno de la segunda parte de *Bang Rajan*, afirmaba: «Of the all-time top five highest-grossing Thai films, four of them are historical epics that capitalize on the same narrative of the gallant fight of Thai heroes (and heroines) against foreign invaders. They are *Suriyothai* (2001), the two *Legend of King Naraesuan* movies (2006 and 2007), and the first *Bang Rajan* (2001)». Además de este éxito nacional, *Bang Rajan* consiguió ser exportada a otros mercados internacionales; concretamente a Estados Unidos, donde la presentó oficialmente en 2004 Oliver Stone. Dado el éxito de esta película, su director decidió hacer una secuela diez años después. No obstante, por esas fechas la audiencia parecía haberse cansado de las epopeyas históricas. Además, mientras la primera se basaba en hechos reales sobre la destrucción de la aldea de Bang Rajan, la segunda parte, ficticia, no era más que un intento de explotar el éxito de la primera.

Por su parte, la película *Ong Bak: El guerrero Muay Thai* comienza cuando unos vándalos provenientes de la ciudad (Bangkok) intentan

comprar un amuleto de gran valor a unos habitantes del poblado de Nong Pradu[2] y en su lugar roban la cabeza de la estatua de Buda, conocida en el pueblo como Ong Bak. Ante tal situación, y estando próxima la fecha de la festividad religiosa relacionada con Ong Bak, Ting, uno de los jóvenes aldeanos experto en *muay thai*[3], decide ir a la ciudad en busca de tan valioso objeto para la aldea. Una vez en la ciudad se encuentra con Hum Lae/George, un antiguo habitante de su aldea totalmente corrompido por el ambiente urbano y dedicado a la estafa, el juego y las apuestas. En un primer momento, Hum Lae se aprovecha de las pericias de Ting en el *muay thai* para ganar dinero en las apuestas, a cambio de ayudarle a encontrar la cabeza de Ong Bak. Aunque sus primeras intenciones eran egoístas, más tarde se convierte en el personaje ayudante del protagonista. Tras enfrentarse a una sucesión de villanos, el incansable Ting consigue recuperar la cabeza de Buda y devolverla a su poblado para que se pueda celebrar su festividad religiosa y retorne la buena fortuna al lugar. Al final, todos los villanos de la historia son castigados con la muerte o con alguna clase de desgracia, en sintonía con los preceptos budistas sobre el karma.

Ong Bak: El guerrero Muay Thai dirigida por Prachya Pinkaew, que se dio a conocer mundialmente gracias al éxito de esta película, no sólo se convirtió en el *film* local más taquillero del país, sino que también lo fue en parte del mercado extranjero, donde alcanzó un elevado reconocimiento debido, entre otras cosas, al descubrimiento del nuevo actor de artes marciales Tony Jaa, que se situó a la altura de Bruce Lee, Jackie Chan o Jet Li. Pinkaew, al igual que un gran número de directores de la década de 1990, comenzó su carrera en el mundo del vídeo musical y de ahí pasó al cine. Durante años trabajó como productor, y en 2003 dio el salto a la dirección, al realizar su proyecto *Ong Bak*. Esta película de artes marciales revitalizó el subgénero de acción al revelarse como uno de los mayores éxitos del cine tailandés. Pinkaew es uno de los directores más rentables del cine comercial tailandés de la década, trabajando para una de las grandes compañías de cine *thai*, la Saha Mongkol Film Company. Gracias a ello, la película consiguió una distribución considerable fuera del país. La magnífica acogida de *Ong Bak: El guerrero Muay Thai*, dio lugar a la producción de *Ong Bak 2: La leyenda del rey elefante* (Tony Jaa y Panna

Rittikrai, 2008) y *Ong Bak 3* (Tony Jaa y Panna Rittikrai, 2010), que pueden considerarse precuelas de la primera. Esta trilogía ha servido para dar a conocer el *muay thai* por todo el mundo, con un mensaje marcadamente nacionalista y conservador basado en el budismo y en la protección de una serie de valores heredados de la tradición tailandesa.

II. MARCO CONCEPTUAL: EL CONSERVADURISMO COMO IDEOLOGÍA POLÍTICA

El conservadurismo, como ideología política, es definido por Andrew Heywood «by the desire to conserve, reflected in a resistance to, or at least a suspicion of change» (2007: 65). No obstante, aunque podamos enmarcarlo dentro de una ideología, los conservadores suelen ser contrarios a seguir una corriente ideológica, ya que, como afirma Rivero en relación con los liberales conservadores: «desconfían de las ideologías como guías de acción. Más aún, deploran la política ideológica guiada por los valores, ideas, borradores o líneas de pensamiento que se anteponen a la acción» (2012: 49). Es por este motivo que tienden a basarse en la tradición y en la Historia antes que establecer cambios sobre los que no tienen referencias. Por consiguiente, podría decirse que es más una política tradicional que una política de principio. Para los conservadores prima que la base del conocimiento político se encuentre en aquellos que tienen experiencia de gobierno.

> Son las ideas de una posición que es militantemente antiideológica, que es reluctante a la presunta necesidad de expresar ideas, que no tiene programa de acción y que lo fía todo de la experiencia política y del buen sentido político: que sólo tiene una teoría política en sentido negativo, por rechazo, cuando se ve enfrentada a ello, de las ideologías políticas de los otros (Rivero, 2012: 50).

El conservadurismo tradicional, por tanto, tiende a la defensa de las instituciones y de los valores que sirven como base para salvaguardar el frágil tejido de la sociedad, aportando seguridad a través de la estabilidad que dan el conocimiento, la experiencia y, sobre todo, las estructuras tradicionales. Aunque, como apunta Heywood haciendo referencia a las

ideas de Edmund Burke (este pensador contrarrevolucionario hace un estudio comparativo entre los derechos hereditarios en los que se basa la constitución inglesa y los derechos del hombre que promulgó la Revolución Francesa, haciendo hincapié en la inconsistencia de los segundos frente a la sociedad organizada de los primeros. Plantea que la Revolución Francesa no debía haber destruido las instituciones del antiguo régimen imperfectas, sino que debían haberse reformado): «who advocated not blind resistance to change, but rather a prudent willingness to "change in order to conserve"» (2007: 66). El Estado, la familia, las costumbres e incluso la religión son los principales pilares tradicionales que ayudan a la protección y pervivencia de la sociedad. «El cambio ha de ser, por tanto, gradual, de forma que preserve y mejore lo valioso del pasado y mantenga intactos y si acaso robustecidos los lazos simbólicos (cultura) que mantienen unida a la sociedad» (Rivero, 2012: 56).

Heywood establece una serie de ideologemas cuyo principal interés es el deseo por conservar: la tradición, la imperfección humana, la sociedad orgánica, la jerarquía y autoridad, y la propiedad (2007: 68-78).

1) *Tradición.* El tema central al que recurren los conservadores es la defensa de la tradición (2007: 69). En este sentido, la religión juega un papel destacado porque «traditional customs and practices in society will be regarded as "God given"» (2007: 69). Las tradiciones permiten dar estabilidad a la sociedad porque establecen pautas de conducta que ayudan a cohesionarla como grupo; al mismo tiempo, presentan cuestiones que no se replantean, sino que perviven en el tiempo como modelos que fomentan la identidad. «Conservative also venerates tradition because it generates, for both society and individual, a sense of identity. Established customs and practices are ones that individuals can recongnize: they are familiar and reassuring» (Heywood, 2007: 70).

Los cambios, por el contrario, traen desconfianza a la sociedad, llegando incluso a crear inseguridad o a hacer peligrar la felicidad de un estado conocido que se rige por la repetición de las pautas que la Historia y las costumbres han determinado como efectivas para mantener el orden. Burke afirma que la tradición es pieza clave para la sociedad, es una herencia de

los antepasados, por ello: «Todas las reformas que hemos realizado hasta ahora han derivado del principio de respeto máximo a la tradición, y espero, más aún, estoy persuadido, de que todas las que se lleven a cabo después se fundarán cuidadosamente en dicho precedente, autoridad y ejemplo» (1989: 64).

2) *La imperfección humana*. Para los conservadores, la sociedad no está integrada por personas perfectas o totalmente iguales; la naturaleza humana se asienta en la base de la imperfección.

> Los liberales conservadores se resisten a decir si los hombres son de una manera u otra, o si debieran ser de una tercera. Todo este optimismo utópico-cristiano-igualitario respecto al hombre y a su progreso a través de la organización correcta de la sociedad no se corresponde con nuestra experiencia. Los hombres son capaces de grandezas y miserias, pero sobre todo imperfectos y limitados (Rivero, 2012: 51).

Aquí, de nuevo, la tradición religiosa adquiere interés porque esta concepción de la imperfección humana viene definida a través del concepto bíblico del pecado original. Asimismo, como apunta Heywood, los conservadores han tenido en cuenta, con frecuencia, las opiniones de Thomas Hobbes, al estar preparados para sacrificar la libertad en favor del orden social (2007: 70). Dada esta forma de entender la imperfección humana, es habitual que los gobiernos conservadores tiendan a mantener regímenes que luchen contra las injusticias criminales, los peores instintos humanos. Las reglas y las leyes no se conciben como supresoras de la libertad, sino como garantes de la preservación del orden. Es por este motivo que la familia o los lugares conocidos proporcionan seguridad, frente a la absoluta libertad que implica elección e incertidumbre. Como afirma Rivero: «la institución central de la sociedad, bajo este punto de vista[4], es la familia» (2012: 52).

3) *Sociedad orgánica*. Los seres humanos tienden a ser dependientes: no pueden vivir fuera de la sociedad, porque ésta les da seguridad. Heywood constata la idea del organicismo como creencia de que la sociedad opera como un organismo o entidad viva, no como una máquina, aunque en ambos casos estén formados por una colección de partes individuales. Posiblemente, la visión más mecanicista de la sociedad es defendida por liberales y socialistas, pero «the use of the “organic metaphor” for

understanding society has some profoundly conservative implications» (Heywood, 2007: 75). Aquí, de nuevo, la familia adquiere un papel destacado: «family has not been "invented" by any social thinker or political theorist, but is a product of natural social impulses such as love, caring and responsability» (2007: 75). Rivero remite a Burke: «Burke adopta una perspectiva histórica para explicar el surgimiento de la sociedad, como una especie de organismo (ha de quedar claro que no es organicista) que se desarrolla a través de tradiciones, costumbres e instituciones» (2012: 57). El propio Burke afirma que «el derecho de perpetuar nuestra propiedad a través de la familia es una de las circunstancias más valiosas e interesantes que la afectan, y la que tiende en mayor grado a la conservación de la misma en la sociedad» (1989: 82).

4) *Jerarquía y autoridad.* Para los conservadores, la jerarquía es otra de las piezas fundamentales: la sociedad es por naturaleza jerárquica, siempre han existido los estamentos sociales y la distribución gradual. Rivero, por ejemplo, habla de la importancia del Estado, que «es central en el mantenimiento de la autoridad política y del imperio de la ley» (2012: 53). De nuevo hay que tener en cuenta que, según los conservadores, no todos los integrantes de la sociedad son iguales, no tienen las mismas habilidades ni el mismo talento. Aunque sí existe, siguiendo las ideas de Burke, una predisposición a la «aristocracia natural», en la que el talento y el liderazgo son cualidades innatas o consanguíneas que no pueden ser adquiridas a través del esfuerzo o el autoaprendizaje (Heywood, 2007: 76). Burke insiste, incluso, en el derecho hereditario: «Los ingleses consideran la sucesión hereditaria de su corona como uno de sus derechos, no como uno de sus abusos; como un beneficio, no como un perjuicio; como una seguridad para su libertad, no como un distintivo de servidumbre» (1989: 59).

En lo que respecta la autoridad, ésta permite que exista la jerarquía, de manera que una refuerza a la otra. La autoridad es necesaria y al mismo tiempo beneficiosa para todos aquellos que necesitan ser guiados, apoyados, y para saber el lugar que tienen dentro de la sociedad y qué se espera de ellos.

5) *Propiedad.* La propiedad tiene un sentido místico para los conservadores porque supone el reflejo de los méritos obtenidos por el individuo; es un avance psicológico y social, ya que otorga la sensación de seguridad. Asimismo, para el conservadurismo, aquellos individuos que tienen sus propias propiedades tienden a tener más respeto hacia las propiedades de los demás (Heywood, 2007: 77). Rivero señala en relación con esta idea que «la propiedad también se valora porque enraíza el compromiso de los individuos con su propia sociedad» (2012: 53). Del mismo modo, Russell Kirk afirma que los conservadores defienden la institución de la propiedad privada como creadora de la variedad humana: «without private property, liberty is reduced and culture is impoverished» (2006: 9).

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE *BANG RAJAN* Y *ONG-BAK*

Para poder realizar un análisis de estas obras de ficción tailandesa desde el punto de vista del conservadurismo, hay que especificar antes una serie de pautas que ayudarán a contextualizar las obras.

Siam/Tailandia fue el único país del sur y este de Asia que evitó la colonización europea mientras vivía rodeado por la Birmania y Malasia británicas y la Indochina francesa. Anderson (1978: 197) le confiere automáticamente, por el simple hecho de no ser una excolonia europea, el adjetivo de única. Para este autor hay cuatro principios fundamentales o axiomas sobre los que se construye la idea de unicidad:

> 1) Non-colonization was an unqualified blessing, which marked Siam as unique in 19th- and early 20th-century Southeast Asian history.
> 2) Accordingly, Siam was in effect the first independent modern nation-state in Southeast Asia.
> 3) The Jakri dynasty’s historical role was «modernizing» and «national».
> 4) Siam’s success was due mainly to the basic «stability» of Thai society and to the famous «flexibility» of its patriotic leaders (1978: 198).

Además, Anderson llega a comparar Siam/Tailandia con Japón: «in both cases, as it were, astute monarchical regimes made the necessary flexible

adaptations to Western expansionism to escape colonization and to modernize "traditional" society» (1978: 198). Jackson va más allá al tratar el tema de la colonización tailandesa, y expone que Siam/Tailandia debe estudiarse desde el punto de vista de la semicolonización (cfr. Jackson en Harrison y Jackson 2010). Es cierto que la influencia de países conquistadores como Gran Bretaña, Francia e incluso Portugal no consiguió penetrar directamente en el país, pero de manera indirecta, con la occidentalización y modernización de Siam/Tailandia, y pese a la estabilidad social basada en la propia cultura, se puede afirmar que existe una subordinación de este país respecto al poder de Occidente. En un intento de protección ante el enemigo y de no parecer una sociedad anclada en el pasado, el hecho de tomar como modelo las nociones de los colonizadores convierte a Siam/Tailandia en una semicolonia.

Las monarquías de Mongkut (Rama IV, 1851-1868) y Chulalongkorn (Rama V, 1868-1910) se abrieron a la política y la economía exterior. En primer lugar, trayendo como profesores de la corte a los colonizadores británicos para poder aprender de ellos; en segundo lugar, estudiando en las mejores universidades europeas para conocer las estrategias de carácter político y económico. Hasta 1932, la monarquía en Siam/Tailandia era de carácter absolutista, los viejos valores se perpetuaban de generación en generación sin obtener ningún tipo de crítica por parte de la sociedad. Lo que resulta significativo es que es a partir de esa fecha, 1932, y a raíz de un golpe de Estado que termina con la monarquía absolutista dando paso a una monarquía constitucional[5], este fenómeno en contra del sistema gubernamental basado en la toma del poder político, de un modo repentino y en ocasiones de forma violenta, se va a repetir continuamente a lo largo de la historia del país; concretamente hasta rondar la veintena de golpes de Estado desde 1932 hasta la actualidad, con sus consecuentes juntas militares y establecimientos de la ley marcial. Dichos golpes de Estado suelen coincidir con cambios de carácter social o político que van en contra del viejo sistema, la tradición o el aperturismo hacia el exterior.

En la década de los noventa del siglo XX, Tailandia se convirtió en un país industrializado, gracias a la inversión extranjera que comenzó a fluir a principios de esa década. Se puede afirmar que en este periodo Tailandia se

había convertido en un país moderno inmerso en el sistema capitalista; la clase media que ya estaba creciendo desde décadas anteriores se expandió a lo largo y ancho del país convirtiéndose en un grupo social poderoso. El consumismo importado de Europa, Estados Unidos e incluso Japón cristalizaba en un estilo de vida que dictaba que, a mayor poder adquisitivo, mayor consumo (Sungri, 2004: 119-120).

La gran crisis financiera que tuvo lugar en 1997 con la devaluación del *bath* que se expandió a nivel asiático e incluso internacional, hizo que la población se empobreciera y que tanto la monarquía como el gobierno buscaran volver a la tradición y a rememorar crisis históricas del pasado para tomarlas como referencia y así transmitir a la sociedad unos valores positivos. La crisis financiera, unida a la aprobación de una nueva Constitución en 1997[6], animaron de nuevo a la sociedad tailandesa a luchar por una identidad nacional basada en las tradiciones, en detrimento de los cambios propiciados por extranjeros. Este resurgimiento nacionalista tuvo su expresión en el cine tailandés a través de películas como *Bang Rajan*, *Suriyothai* (*The Legend of Suriyothai*, Chatri Chalerm Yukol[7], 2001), *Khun Rorng Palat Chu* (*The Unsung Hero*, Surasawadee Chuechat, 2011), *Nai Khanom-Tom* (*Mr. Khanom-Tom*, Phaitoon Ratanon, 2003), *The Legend of King Naresuan I* (Chatri Chalerm Yukol, 2007), *The Legend of King Naresuan II* (Chatri Chalerm Yukol, 2007), *The Legend of King Naresuan III* (Chatri Chalerm Yukol, 2011), *The Legend of King Naresuan IV* (Chatri Chalerm Yukol, 2011), *The Legend of King Naresuan V* (Chatri Chalerm Yukol, 2014), *Yamada: The Samurai of Ayothaya* (Nopporn Watin, 2010), *Siyama* (*Siyama: Village of Warriors*, Preecha Songsakul, 2008), o la internacionalmente conocida, y objeto de nuestro análisis, *Ong-Bak*. Como afirma Lewis: «this boom in filmmaking occurred in a cultural context where Thai nationalism was becoming increasingly visible» (2003: 70). Sungri (2004: 233) conecta esta nueva tendencia del cine tailandés —ya sea la vertiente histórico-nacionalista de las epopeyas antes mencionadas, o la visión más posmoderna de los nuevos directores— con la idea de *pastiche* de Jameson y por consiguiente con el cine nostálgico. Analizamos a continuación la presencia de ideas centrales conservadoras en algunas de las películas del cine tailandés.

1. Tradición

En lo que respecta a la presencia y representación de los conceptos relacionados con el conservadurismo, la tradición sería uno de los ideologemas que más fácilmente se puede ver representado en ambas películas, así como en la mayoría de la filmografía *thai*, en parte como consecuencia del vínculo que existe entre los valores que definen la identidad cultural[8] del país: religión, monarquía y nación, fuertemente cimentados en la tradición tailandesa y en la perpetuación de los mismos.

Sungri considera *Bang Rajan* como una de las primeras películas nostálgicas que retoma un episodio de la historia de Siam/Tailandia. «These films always refer to both the struggle of Thai people and the monarchy against Burmese troops in the Ayutthaya period, or emphatise the prosperous period of Thai film on the 1950s to the 1980s» (2004: 233). Esta nostalgia representada cinematográficamente es un símbolo y, al mismo tiempo, una necesidad creada de anhelo por un pasado considerado mejor que la etapa actual, de ahí que se recuerde con admiración. La recreación de estos periodos históricos sirve como método de unificación de la nación: «The film bring the audience back to the "golden age" of contentment and pride in the Thai nation» (Sungri, 2004: 233).

Las tradiciones en Tailandia siempre están unidas a la religión, en este caso al budismo, pilar indiscutible de la sociedad. A lo largo de esta película se pueden comprobar varios ejemplos al respecto. El primero de ellos es que el monje de la aldea es siempre consultado en la toma de decisiones sobre la defensa del pueblo, e incluso los birmanos piensan que el poder de los siameses reside en los amuletos bendecidos por el propio monje que les son proporcionados a los soldados. «The Buddhist monk still has an important role in Thai film, even though he does not play a role as a protagonist. The Buddhist monk is the centre of spirituality and can solve problems in the films» (Sungri, 2004: 225). Incluso se puede ver el poder que tiene la tradición religiosa a través de los jóvenes novicios y sus buenas acciones, pues al ordenarse monjes hacen méritos, ya no sólo para su vida futura, sino para la de sus padres allá donde estén. Las ofrendas son otro

ritual lleno de significado: pese a pasar hambre, la población prefiere hacer ofrendas de comida para que Buda ayude a Bang Rajan en las batallas.

El personaje de Nai Thongmen, que siempre aparece borracho a lo largo de la película, representa al aldeano que está apartado de la sociedad. Es tendente al cambio y la inestabilidad y sus propuestas en el campo de batalla siempre suelen ser rechazadas porque no se corresponden con la experiencia, sino con elecciones individuales que pueden poner a todos en peligro. Tampoco cree en los amuletos entregados por el monje budista a los soldados. No obstante, pese a todas esas cualidades con connotaciones negativas y poco conservadoras para la sociedad tailandesa, su constante empeño en defender a la nación siamesa de la ocupación birmana le hace merecedor de simpatía, hasta llegar a morir por esa causa, convirtiéndose en otro de los mártires de la película.

La representación de la familia tradicional, por otro lado, es también constante a lo largo de toda la película. Así, unas familias aprenden de los posibles errores de las otras. Hay incluso un diálogo entre uno de los protagonistas masculinos y su mujer, cuando ésta se queda embarazada en pleno conflicto contra los birmanos. Ella le oculta a su marido que está esperando un hijo porque no quiere que se preocupe y pueda ser herido en la contienda, tal y como le ocurrió a otra pareja de la aldea. El marido la tranquiliza diciéndole que deben aprender de la experiencia de la otra familia:

> SA: No quiero que mueras por culpa de esto.
>
> NAI JAN: Duérmete. Aprenderemos de su experiencia y lo evitaremos. No nos pasará lo mismo. No lo consentiré.

En *Bang Rajan*, los valores morales del pueblo tailandés y los valores nacionales de identidad respecto a una comunidad están interrelacionados a través de las costumbres. Ambas instituciones, la nación y el budismo, son usadas de manera ejemplarizante en un momento concreto de crisis, tanto moral como nacional, tras los acontecimientos de 1997, donde los tailandeses comenzaron a perder la esperanza y a dudar de ambos sistemas por la entrada en el libre mercado y la occidentalización, el gran enemigo para ellos. El mensaje de *Bang Rajan* es el de permanecer unidos en la lucha contra el enemigo para defender la nación, aunque se pueda

presuponer que el final es la muerte. Al mismo tiempo nunca se dejan de lado los rituales religiosos budistas, las tradiciones de ordenar novicios para que sus buenas acciones sean revertidas en la familia o la comunidad.

En el caso de *Ong Bak*, al inicio de la película se muestran una serie de ritos y costumbres que pertenecen a la tradición tailandesa. Se aproxima la festividad del poblado, la ceremonia de Ong Bak, y todos se preparan para el acontecimiento. La figura de Buda es un talismán para ellos; una vez que la cabeza de Buda es robada por otros tailandeses provenientes de la capital, Bangkok, se establecen las diferencias entre aquellos que siguen las tradiciones y los que están corrompidos por un sistema capitalista en el que se pierden los valores tradicionales a favor de la mercantilización absoluta de todo, incluso la religión. El cambio y la estabilidad luchan continuamente en la película, la tradición y la corrupción o pérdida de valores son claramente los mensajes que se pueden interpretar. Al final, todos los enemigos, los corruptos, los que no tienen valores, serán castigados. Este mensaje se repite en la cinematografía tailandesa, sobre todo porque siempre se busca el adoctrinamiento en la idea de que las malas acciones conllevan un castigo, en esta o en la siguiente vida.

El protagonista de esta película, Ting, es un héroe que lucha por preservar los valores fundamentales de la sociedad tailandesa; en este caso, el budismo. Normalmente, en la cinematografía tailandesa el héroe se presenta como bondadoso, valiente y con unos principios morales inquebrantables. Representa la virtud religiosa y, pese a estar en una ciudad que siempre le está tentando para que olvide su misión, él mantiene la mente fría y persevera en todo momento por alcanzar su meta. Por otro lado, el *muay thai*, el arte de la lucha tailandesa, también tiene un significado en la construcción del personaje y dentro de la película como arte tradicional.

> Muay Thai, especially during its old glorious days, is not just a male pastime; its true existence is to protect the pillars of Thainess against intruding enemies. In this case, the film chooses to depict how Muay Thai has become a bodily lethal weapon to defend Buddhism (Kitiarsa, 2004: 14).

El maestro de Ting se hizo monje por haber matado a un hombre con este arte marcial, de ahí que le inculque a su alumno la importancia de

usarlo correctamente y sólo en situaciones en las que se actúe con buena fe, es decir, no en beneficio propio, como puede ser el caso de las peleas clandestinas para ganar dinero, sino para salvaguardar y proteger a la comunidad o la tradición.

Hum Lae/George es el cambio, la inestabilidad, el símbolo de la occidentalización; uno de los males de los que adolece la ciudad en contra de la identidad nacional propia, representado también por su tinte de pelo o sus pendientes. Hum Lae/George es un estafador, apostador y ladrón, por lo que su karma es completamente negativo. A medida que avanza la película decide cambiar el destino de su vida y ayudar a Ting a recuperar la cabeza de Ong Bak, ya no por su propio interés, sino por el de su pueblo, y vuelve a llamarse Hum Lae de Nong Pradu. Por otro lado, y al igual que les ocurre a todos los que realizan malas acciones, el jefe de la mafia obtiene su castigo al final de la película y muere aplastado por una cabeza de Buda gigante que intentaba robar. Su propia muerte tiene un carácter fuertemente simbólico, pues puede interpretarse que es el propio Buda quien lo mata. En resumen, en *Ong Bak* se representan los valores comunitarios, familiares y la pureza de las zonas rurales (la aldea de la que procede el protagonista), en oposición a la inmoralidad y el individualismo de la ciudad de Bangkok.

2. Imperfección humana

La idea conservadora de la imperfección humana se muestra a través de los personajes protagonistas en las dos películas analizadas, así como de los antagonistas. En el cine tailandés, al igual que en la literatura y el teatro, la representación de los personajes tiende a un estilo convencional donde los ejes del bien y del mal, normalmente asociados a la moral y a la religión budista, están visiblemente trazados y los personajes encajan en determinadas categorías cerradas. Se puede afirmar que hay un acuerdo tácito entre el autor/director y el público en lo que respecta a la configuración de los personajes de la obra. No hay que obviar que dentro de la cinematografía tailandesa aún persiste un código de censura muy estricto redactado en 1931 por el que se preservan todas las instituciones públicas tailandesas, sobre todo los tres pilares básicos de la monarquía, la religión y

la nación, de manera que poco se puede hacer fuera de las normas conservadoras que rigen el cine.

El conservadurismo occidental toma como referencia el pecado original del Antiguo Testamento; en el caso que nos ocupa, éste es modificado por los preceptos de la religión budista, pero el resultado tiene la misma validez. Los humanos somos imperfectos, pero podemos mejorar si alcanzamos una serie de méritos en la vida, que se traducen en buenas acciones, tanto para el individuo como para la comunidad. Esta es la base del karma, que no se distingue en este sentido de la religión judeocristiana.

Hay una escena dentro de *Bang Rajan* que define a la perfección cómo los tailandeses creen en la mejora a través de las buenas acciones de los familiares. Un padre que lucha en el frente y que lleva ausente de la aldea largo tiempo al volver le hace una ofrenda de alimentos a su hijo, que ahora es novicio budista:

> HIJO: Gracias. ¿Cómo estás padre?
> PADRE: Perfectamente. ¿Y tú, hijo? ¿También estás bien, mi novicio?
> HIJO: No estoy herido ni enfermo, así que supongo que puedo estar contento.
> PADRE: Dime, ¿quién te pidió que te hicieras novicio?
> HIJO: El monje lo ordenó. Has estado tanto tiempo fuera que no sabíamos qué te habría pasado. Me dijo que haciendo méritos podría ayudarte dondequiera que estuvieses.
> PADRE: Bendito seas hijo. Tu madre se sentiría muy orgullosa de ti. Que en paz descanse.

3. Sociedad orgánica

Tanto la aldea de Bang Rajan como la de Nong Pradu funcionan como una especie de organismo que se desarrolla a través de los rituales, las tradiciones, las costumbres y las instituciones. Cada uno de los individuos que aparecen en ella tienen un papel determinante dentro del sistema social; son piezas que van desde el individuo solitario hasta la familia, pasando por los monjes y las autoridades de cada uno de los lugares. El fin último de estos individuos o grupos es el de mantener, preservar y conservar la identidad nacional tailandesa y el orden conocido que les ha legado la tradición y la Historia.

La familia siempre aparece en la mayoría de las películas, como ya se ha mencionado. Es la base en la que se asienta la estabilidad del grupo y se

muestra a través del respeto hacia los ancianos y los padres como garantes del conocimiento y la experiencia. Para los conservadores representa una institución que da seguridad, y en el cine tailandés siempre suele estar representada de ese modo, porque las buenas acciones de los familiares pueden llegar a ser las que cambien el karma de los personajes. En ocasiones no se muestra el resultado de dichas acciones, pero siempre es mencionado de cara al futuro estimado para el personaje, y al estar asentada esta idea en el subconsciente colectivo, es suficiente para marcar la importancia que adquiere la familia.

La idea conservadora de una sociedad orgánica puede constatarse cuando en *Ong Bak* todos los aldeanos dan a Ting parte de sus pertenencias para que pueda llegar a Bangkok y recuperar la cabeza de Buda, aun estando en la pobreza. O cuando en *Bang Rajan* todo el pueblo sale a defenderse del ataque de los birmanos, hombres y mujeres; e incluso con la entrega de ofrendas al monje, pese a estar en una situación muy complicada en lo que respecta a la posesión de alimentos. Hay un diálogo entre Chan, el nuevo jefe para la batalla, y el monje de la aldea acerca de la importancia de que este último permanezca ahí.

> MONJE: ¿Cómo estás, Chan?
> CHAN: Como ya sabe, sigo luchando. Nunca imaginé que dejaría la montaña de Nang Buat. Hace tiempo le pedí que se viniera a la selva y se negó.
> MONJE: ¿Vivir en la selva? ¿Y qué sería de la gente del pueblo? ¿Me hubieras hecho abandonarlos?
> OTRO: El templo de aquí es tan bonito como el de Nang Buat.
> MONJE: Eso no importa. Mi trabajo es rezar y enseñar, suficiente.

4. Jerarquía y autoridad

Baker y Phongpaichit (2005: 107) afirman que el nacionalismo y la realeza eran instituciones idénticas para la sociedad tailandesa: la lealtad al rey es semejante al amor de los tailandeses por su propia nación. Además, los reyes son los representantes de la nación, de ahí que la sociedad deba ser agradecida y obediente con la monarquía. La monarquía en Tailandia ha tenido durante siglos un papel destacado en la cultura, la sociedad, la política e incluso la economía. En un primer momento, esto era

consecuencia del control que ejercía la monarquía en un sistema absolutista donde la figura del monarca acaparaba todo el poder. Sin embargo, con el cambio en 1932 a un sistema constitucional, los grupos nacionalistas (como el ejército o las élites sociales) consiguieron mantener y preservar el respeto que siempre había inspirado la figura del monarca y la familia real en el país. Asimismo, en los sucesivos reinados, los propios reyes han establecido una asociación entre monarquía y nación que, a día de hoy, continúa teniendo consistencia dentro de la sociedad tailandesa. Jackson, en su estudio sobre el rey Bhumidol, afirma que: «growing trend for Thailand's constitutional monarch to be represented as a "demi-divine" "virtual god-king" to reflect an ideological strategy set in train by mid-20th century authoritarian military rule» (2009: 361).

También es pertinente apuntar aquí que el budismo tiene un papel fundamental en la vida de los tailandeses y al mismo tiempo en su cultura, abriéndose paso a través de ella hacia la mentalidad de la sociedad. Desde el siglo XVIII, la relación que ha existido entre monarquía y religión se ha institucionalizado: la monarquía tailandesa ha usado la religión, el budismo, como ejemplo normativo para gobernar a la sociedad tailandesa, al mismo tiempo que ha tomado el budismo como una forma de representar a la propia monarquía como autoridad moral y bondadosa acorde con las pautas y doctrinas religiosas. Este soporte ha sido mutuo, ya que la institución budista también se ha beneficiado del soporte de la monarquía y ha conseguido prosperar: «Buddhism in Thailand has prospered because of royal support, and several members of the royalty have been ordained into the Buddhist Order for a traditional, temporary period of time» (Chalermsee, 1997: 2). Por consiguiente, se da una reciprocidad de intereses entre una y otra institución para que ambos sean pilares fuertes dentro de la comunidad tailandesa. Para fortalecer la adherencia de la sociedad *thai* al budismo, la monarquía, en concreto el rey Vajiravudh (quien creó la noción de la unidad de la nación, la religión y la monarquía), impuso la oración diaria budista en las escuelas, las comisarias, el ejército e incluso en los departamentos gubernamentales, prisiones u hospitales.

Según McCargo (2004), el budismo en Tailandia se ha caracterizado por ofrecer apoyo a determinadas ideas políticas. La relación simbiótica entre el

Estado y la *sangha* ha limitado el budismo a la función de legitimar el poder del Estado, y las enseñanzas universales del budismo se han subordinado a la ideología conservadora. McCargo afirma que a pesar de la estima y el prestigio de la *sangha* (comunidad budista) ésta no ha sido capaz de ejercer su influencia sobre la autoridad política. Pero ha sido leal y servil a la soberanía política a cambio de patrocinio y protección. Además hace constar algo directamente relacionado con el tema conservador que nos ocupa:

> Far from being a religion particularly compatible with democratic ideas, Buddhism in the Thai context has become an authoritarian religion, intolerant of dissent and unwilling to accept critical voices. Indeed, the sangha hierarchy are complicit in creating a climate of fear that curtails serious intellectual debate about religious issues; they work closely with the state security apparatus (2004: 166).

El budismo, el gobierno y la monarquía son los tres pilares de la nación tailandesa, las instituciones que mantienen la estabilidad porque en todo momento han sabido asimilar los intereses de cada una y nunca han llegado a posicionarse una contra otra, sabiendo crear un flujo retroalimentado que les ha dado el poder a cada uno en su terreno, y siempre apoyando los intereses comunes. Si atendemos a la jerarquía en Tailandia, es importante tener en cuenta que el monarca está en la cúspide; no hay que obviar que el conservadurismo tiene sus bases en la reacción de un sector de la sociedad contra los efectos de la Revolución Francesa y todo el proceso de modernización occidental. La supresión del absolutismo tuvo lugar en el siglo XVIII En Francia, mientras que en Tailandia estuvo vigente hasta 1932, de ahí la importancia de ésta en la jerarquía. Tanto en *Bang Rajan* como en *Ong Bak*, la figura de la monarquía no está representada en ningún momento, pero, más allá de las dos películas principales que ocupan este análisis, hay casos muy significativos dentro de la cinematografía tailandesa donde la monarquía sí es la protagonista. Como afirma Knee (2008), las historias épicas tailandesas de la reina Suriyothai y el príncipe Naresuan tienen una función «as an expression of traditional Thai values within modern times (and through a modern medium), a self-conscious attempt to reassert what Thai identity means in the face of contemporary global cultural and political flows» (2008: 123).

El caso de *The Legend of Suriyothai* (Chatri Chalerm Yukol, 2001) fue el proyecto más ambicioso nunca antes realizado en la industria cinematográfica *thai*, la película más cara de su historia, con un coste de cuatrocientos millones de *bahts* (casi 9,5 millones de euros). Este filme fue un encargo realizado por la reina Sirikit (actual reina consorte tailandesa), muy impresionada con la historia de la mítica reina Suriyothai, que luchó por su país hasta perder la vida en batalla contra los birmanos. «The production was sponsored by Her Majesty Queen Sirikit, apparently with the hope of helping Thais to learn more about their own history and of enhancing the country's reputation overseas» (Jirattikorn, 2003: 296). Tras cinco años de investigación sobre la historia de Suriyothai, más dos años y medio de rodaje, la película fue estrenada en 2001. La reina también se encargó de elegir personalmente al director y algunos actores. El director no fue otro que el príncipe Chatri Chalearm Yukon, en cuya filmografía destacaban películas de temática social que reflejan los distintos problemas de la sociedad tailandesa, así como toda la saga del príncipe Naresuan que, al igual que Suriyothai, fue un ejemplo de la lucha contra los birmanos y el esplendor del reino de Siam. Fue tal el éxito de las películas basadas en la figura del rey Naresuan y el periodo histórico de Ayuthaya que, además, se realizó un largometraje de animación (poco habitual en esta industria), *Khan Kluay* (Kompin Kemgumnird y Tod Polson, 2006). La historia cuenta cómo un pequeño elefante[9] azul sale en busca de su padre, que marchó a la guerra contra las tropas birmanas. En el camino conoce al príncipe Naresuan cuando éste es prisionero de los birmanos, y a partir de ahí se convierte en uno de los elefantes de la corte. Tras el éxito conseguido con esta película se realizó una segunda parte, *Khan Kluay 2* (Taweelap Srivuthivong, 2009).

La explotación de leyendas, héroes y heroínas es una técnica muy frecuente a la hora de insuflar ideas nacionalistas y conservadoras, además de hacer prevalecer la figura autoritaria de la monarquía en el país. Determinados personajes históricos y/o legendarios son enaltecidos ante la sociedad como símbolo de la grandeza de la nación, implantando así la devoción por ésta a través de la veneración de aquellos como piezas

fundamentales de la jerarquía institucional del país. Jirattikorn pone como ejemplo la estrategia seguida por el rey Rama IV:

> A number of Thai historical chronicles, including the stories of great leaders and heroic wars, were written or rewritten during the reign of King Rama IV (1851–1868) as part of a strategy of nation building. At a time when foreign colonial powers were threatening the country, the names of several heroes from the Ayutthaya period as well as that of Suriyothai (the only heroine) were invoked to attest Thailand's long and glorious history (2003: 300).

La autoridad es mostrada a través del respeto y la importancia que tiene la monarquía en la sociedad. La familia real y sus antepasados sirven como guías para la población porque muestran el lugar que los tailandeses tienen dentro de la sociedad y lo que se espera de ellos como súbditos.

En el siguiente escalafón jerárquico en Tailandia está la *shanga* budista y sus monjes. Retomando nuestro material de estudio principal, son ellos los que toman las últimas decisiones sobre lo que se debe hacer en ambas películas, representando la autoridad que la sociedad debe respetar, e incluso temer: así, podemos citar el miedo que tienen los birmanos en *Bang Rajan* hacia el monje de la aldea. Éste es quien protege mediante amuletos y consejos a los aldeanos; por ello, creen que los tailandeses son invencibles, de ahí que una de las estrategias del enemigo sea acabar con la vida del monje. Hay un *flashback* que cuenta cómo los aldeanos de Bang Rajan van al bosque en busca del monje para que éste sea su guía espiritual:

> MONJE: ¡Alto! ¡No lo matéis! Perdonadle la vida, hacedlo por mí.
> ALDEANO: Disculpe es birmano.
> MONJE: ¿Y qué? ¿Los birmanos no son hombres como nosotros? Conocen el dolor igual que todos vosotros.
> ALDEANO: No queremos contrariarle. Haremos lo que nos ha pedido.
> MONJE: ¿De dónde sois vosotros? ¿A qué habéis venido?
> ALDEANO: Somos vecinos del pueblo de Bang Rajan. Queremos invitarle a vivir en nuestro templo y a ser nuestro guía espiritual.

En el siguiente nivel jerárquico estaría el cabeza de familia: en Tailandia esto corresponde al miembro más viejo o en su defecto al patriarca, que es quien aconseja a los protagonistas de las películas para que hagan buenas acciones. En *Ong Bak* está representado en la figura del tio de Ting; mientras que en *Bang Rajan* es el jefe militar de la aldea que es herido al principio de la película, ambos interpretados por el mismo actor. En una

escena en la que Ting está entrenando las técnicas del *muay thai*, su maestro, que es el monje budista del pueblo, le pide que nunca use esa técnica. El tío de Ting es testigo del diálogo entre ambos y le explica a su sobrino el porqué de esa peculiar petición por parte del monje:

> TÍO MAO: Te preguntas el porqué, ¿no es así? En su juventud tu maestro aprendió el antiguo arte del Muay Thai con el gran maestro Kru Dam. Estaba impaciente por probar sus habilidades. En una pelea de puños mató a su contrincante. Abrumado por la culpa, decidió convertirse en monje. El Muay Thai es peligroso, no quiere que hagas el tonto con eso. ¿Te queda claro?

Partiendo, por otro lado, de la idea de Burke de que hay una predisposición a la «aristocracia natural» en la que el talento y el liderazgo son cualidades innatas o consanguíneas que no pueden ser adquiridas a través del esfuerzo o el autoaprendizaje, tanto los protagonistas principales de *Bang Rajan* como Ting en *Ong Bak* demuestran esta idea: son los más fuertes y los que tienen mayor talento en la lucha o en el *muay thai*, los que tienen el poder de tomar las decisiones y de establecer leyes, aunque sean de carácter interno. Hay una escena en cada una de las películas analizadas que así lo demuestran. En *Ong Bak* es Ting el más fuerte porque es él quien consigue subir a lo alto de un gran árbol, siguiendo la tradición de su aldea previa a la festividad de Ong Bak, para coger un trozo de tela color azafrán mientras que el resto de los jóvenes lo intentan sin éxito. Esta tela es depositada sobre la figura de Buda a modo de ofrenda. Cuando la cabeza de Buda es robada es el monje del pueblo el que escoge a Ting, el más fuerte, para que vaya en su busca y restablezca el orden espiritual de la aldea:

> MONJE: El destino de todo el pueblo ahora está en tus manos. Este amuleto sagrado contiene hierbas Ninpat. Mi abuelo me contó que perteneció a Kru Dam. Mantenlo cerca del corazón.

En el caso de *Bang Rajan*, cuando el comandante del ejército (formado por aldeanos) es herido, es el monje quien decide qué persona puede cumplir con los requisitos para liderar la lucha y tomar las decisiones correctas:

> MONJE: Hay un hombre que odia a los birmanos. No le tiene miedo a la muerte. Es un gran guerrero. Pertenece al pueblo de la montaña de Nang Buat. Los soldados van a buscarlo.

El final de *Bang Rajan*, con una panorámica sobre la estatua en memoria de los aldeanos martirizados de Bang Rajan, es un resumen perfecto que llama la atención sobre el despliegue de los acontecimientos históricos, la idea de autoridad monárquica y su significado para el momento contemporáneo de la Tailandia posterior a 1997:

> Eight months later, Ayutthaya was destroyed. Commander Taksin and his soldiers escaped from the Burmese and he set up a new camp at Chantabury town. Siam remained in disarray until the Siamese people once again were reunited into a single sovereignty by the warrior who would become King Taksin the Great. The Siamese had their freedom once again, which they have retained to this day.

A esto puede sumarse el cierre final con los siguientes subtítulos: «From that time on, the Kingdom of Siam has remained independent and has never to this very day become the colony of any other nation». En ambos casos estos mensajes también podrían insertarse dentro del ideologema de sociedad orgánica porque hacen hincapié en la importancia de la unión del pueblo siamés en una única soberanía. Hay una dependencia de la población y de los seres humanos hacia un sistema que les otorga seguridad, y la monarquía lo es para los tailandeses.

5. Propiedad

En *Bang Rajan*, la propiedad se traduce en el hogar, en las pequeñas casas que tienen los siameses en la aldea y por las que luchan frente a la amenaza de invasión birmana, al igual que en los campos donde cultivan el arroz, su principal suministro alimentario. Estas propiedades, atendiendo al sentido místico que le dan los conservadores, y como vimos anteriormente, son el reflejo de los méritos obtenidos por el individuo. Tras las murallas de Bang Rajan, el pueblo se siente seguro y supone un valor para ellos porque es un compromiso con el resto de la sociedad que vive allí. En este caso se unen dos conceptos, por un lado la propiedad colectiva que es la que hay que defender para así poder seguir manteniendo la propiedad privada. Difiere, por tanto, un poco de la idea principal que respaldan los conservadores de la propiedad exclusivamente privada.

En *Ong Bak*, por otro lado, la propiedad gira en torno a la figura de Buda, Ong Bak, y todo el poblado da sus pequeñas aportaciones para que el héroe les devuelva algo que les pertenece y que supone la seguridad y la estabilidad para ellos, aunque sea de forma psicológica e incluso supersticiosa. Desde la desaparición de la cabeza de Buda, las sequías asolan el pueblo, principal fuente de alimentación de la sociedad. Posiblemente pueda parecer que lo que se defiende en la película es la propiedad colectiva porque se busca la cabeza de Buda para la aldea y no hay que obviar que los conservadores enaltecen ante todo la propiedad privada. En este caso una cuestión deriva en la siguiente; no hay propiedad privada si no hay riqueza en el campo y ésta procede de la superstición en torno a la pérdida de una posesión colectiva que es garante de la propiedad privada.

IV. CONCLUSIONES

Como reacción a la crisis económica de 1997 se aviva el espíritu nacionalista y conservador, que se refleja de nuevo con fuerza en la cinematografía local, como es el caso de los dos títulos analizados. El primero a través del revisionismo histórico de un acontecimiento ocurrido en Siam/Tailandia y el segundo a través del tradicionalismo. Ambas tendencias son fáciles de observar dentro de la filmografía *thai*, tomándose estos dos ejemplos porque son los más reconocidos y, en parte, han tenido cierto reconocimiento internacional.

Los tailandeses ven en Occidente la causa de los problemas derivados de la crisis y, como respuesta, deciden establecer los valores tradicionales de la sociedad tailandesa. En el cine esto se ve reflejado en la distinción que se hace entre las zonas urbanas más occidentalizadas y consumistas, que han perdido toda clase de valores tradicionales, y las zonas rurales donde se mantiene el compromiso con la religión, la monarquía y la defensa de la identidad tailandesa. Así, en ambas películas se demuestra que Tailandia es una nación ultranacionalista que se posiciona en la vertiente ideológica conservadora. Los cambios y las amenazas externas, sobre todo de carácter

económico y cultural, son siempre los temores que se ven reflejados en los *thai films*. Si en los años sesenta y setenta la amenaza era el comunismo y las películas se localizaban, principalmente, en las zonas rurales del norte del país, en la actualidad el peligro es el capitalismo y su máximo exponente se sitúa en la capital, Bangkok. Lasuka (cfr. 2015: 58) hace referencia a un caso concreto que rompe con esta idea de que la amenaza es siempre externa. La producción de *The Unsung Hero* (2011) está influida por la observación de su director de cómo la sociedad tailandesa está experimentando una crisis y una serie de amenazas sociales provenientes del interior del país. En estudios previos sobre el cine tailandés, muchos estudiosos (por ejemplo, Amporn, 2003; Harrison, 2005) han visto que las fuerzas externas, como la globalización neoliberal, tienen un papel importante en la realización de muchas películas biográficas históricas nacionalistas. Lasuka rastrea la conexión ideológica de *The Unsung Hero* con los acontecimientos políticos del país y demuestra que la fuerza creada por la amenaza percibida desde el interior del Estado también puede desempeñar un papel similar a las amenazas externas, patentes en las películas biográficas que tratan acontecimientos históricos y héroes de la historia tailandesa oficial.

La pervivencia de las tradiciones y las costumbres son fundamentales para que no surja en la sociedad la sensación de inestabilidad, de ahí que siempre se vean reflejadas en este cine, principalmente aquellas que tienen raíces en la religión. En *Ong Bak* el budismo tiene un carácter conservador frente a los enormes cambios que sufre Tailandia por la globalización y la occidentalización: «Thai Buddhism has by and large lost its moral authority, spiritual leadership, and cultural significance in contemporary Thailand, because its leaders and institutions lost their battlegrounds to aggressive and complex forces of modernization and globalization from outside» (Kitiarsa 2004: 1-2). Con esta película se intenta abordar la vida tailandesa contemporánea a partir del tema de la práctica y las creencias religiosas populares, no en las creencias hegemónicas del budismo. Se toma al budismo como ejemplo y conductor de toda la trama de la película, como principio y fin último de la misma. Lo mismo ocurre con la imperfección humana: para los tailandeses, sólo el monarca es un ser casi divino; el resto

de la sociedad puede ser imperfecta, insegura, de ahí que se establezcan reglas y leyes que no son entendidas como supresoras de la libertad sino como parte fundamental para la preservación del orden. También está la oportunidad de redimirse a través de la consecución de méritos, porque para ellos no sólo es importante lo que el individuo haga en esta vida, sino también en las siguientes. Es la representación de la familia o incluso los lugares conocidos los que dan seguridad a los habitantes de Bang Rajan y de Nong Pradu, frente a la absoluta libertad que es elección e incertidumbre. Aquí también se cumple la premisa de Hobbes: la sociedad debe sacrificar la libertad en favor del orden social, patente en ambas películas.

En lo que respecta al ideologema de la sociedad orgánica, se ha podido comprobar que los habitantes de ambos poblados son dependientes y no pueden vivir fuera de la sociedad en que se insertan. En *Bang Rajan* incluso se menciona, en varias ocasiones, la idea de irse a la selva a vivir como única salida contra los birmanos, pero esto supone salir de la comunidad y por consiguiente la incertidumbre. Lo mismo ocurre en *Ong Bak* con el caso de Hum Lae/George: al dejar su comunidad se pierde como individuo en la sociedad urbana, olvidándose de cuáles son sus deberes respecto a su pueblo.

El conservadurismo también defiende la jerarquía y el autoritarismo, dos cuestiones representadas en casi toda la cinematografía tailandesa —algo casi inherente, en parte porque son dos temas con una gran relevancia en la sociedad—. Los numerosos golpes de Estado con las siguientes juntas militares han calado en la sociedad hasta el punto de no cuestionarse el poder que ejercen ciertos sectores de la sociedad sobre ellos; entre otros motivos, porque la censura y la escasa libertad de expresión lo prohíben. En último lugar, la idea de la propiedad como sistema que otorga seguridad a los individuos de una sociedad también es perceptible en los ejemplos analizados: aquellos que no tienen el más mínimo cuidado con las pertenencias ajenas, es decir, los ladrones, estafadores, etc. son los enemigos, los castigados. Los protagonistas son los que luchan por recuperar las propiedades que han sido robadas o que van a ser saqueadas.

Visto desde Occidente, el cine tailandés tiene una forma peculiar de narrar historias que se aleja de los patrones impuestos desde Hollywood. Fouquet hace la siguiente alusión al realismo en el cine tailandés, de ahí su teatralidad:

> Una película tailandesa que quiera aportar algo verdaderamente diferente a lo que se experimenta en la vida diaria debe rechazar el realismo (de ahí su inclinación hacia la exageración y su falta de racionalidad) y no tiene siquiera por qué ser «natural» (de ahí su espontánea tendencia hacia la teatralidad y el convencionalismo) (Fouquet, 2006: 150).

Asimismo, en lo concerniente a los géneros, el cine tailandés dispone de una peculiaridad que bien define Fouquet en su tesis *Le cinema thai contemporain (1970-1988).* Según este autor, los géneros cinematográficos en Tailandia están marcados por diferentes sabores, los cuales no son más que una serie de placeres o sentimientos que afloran en la película o en el espectador que la visiona, que relaciona con el término tailandés *rasa*[10]. Para los tailandeses, una película estará marcada por la cantidad de sabores representados en ella; a mayor número de sabores, de mayor calidad será considerada la película. Fouquet distingue tres grandes grupos de sabores: aquellos relacionados con la vida del hombre, como pueden ser lo amoroso o familiar; aquellos que se vinculan con acontecimientos extraordinarios, como lo heroico, lo combativo (*bu*), lo erótico, terrorífico, sorprendente, etc.; y, en un tercer grupo, aquellos sabores motivados por efectos estilísticos o artísticos, como pueden ser lo cómico, lo tierno (motivado por una interpretación de los sentimientos) o lo musical. Fouquet define el género cinematográfico tailandés a partir de un sabor predominante que delimitaría el género de la película y una serie de sabores secundarios vinculados con el principal de manera casi mecánica. Esta práctica se puede observar asimismo en las dos películas analizadas, así como en la mayoría de películas populares y comerciales *thais*; además del uso de los géneros, las temáticas tratadas en este tipo de cine popular son bastante repetitivas y manidas. Pese a la larga trayectoria cinematográfica tailandesa, en el campo teórico hay una gran escasez de estudios sobre el cine de este país, en parte provocada porque los propios tailandeses desprestigiaron su propia cinematografía y sólo atendieron a un par de cuestiones o autores, incluso denominaron a las películas locales como *nang nam nao*[11] (*polluted water*

film), un término usado de manera despectiva que significa que las películas tailandesas eran como un charco de agua sucia, pues siempre recurrían a las mismas temáticas y su calidad no podía compararse con la novedosa y espectacular industria estadounidense. Para los tailandeses, la concepción que existe sobre su propia industria cinematográfica es el subdesarrollo y la falta de valores en ella. Sólo el relativo éxito de algunas películas a nivel internacional ha supuesto el cambio parcial de esta mentalidad, así como el surgimiento de nuevos teóricos y críticos que han puesto en valor el cine *thai*, tanto a nivel nacional como internacional.

V. REFERENCIAS

ANDERSON, Benedict R. (1978): «Studies of the Thai State: The State of Thai Studies», en: AYAL, Eliezer B. (1978), *The Study of Thailand: Analyses of Knowledge, Approaches, and Prospects in Anhropology, Art History, Economics, History, and Political Science*, Ohio University, Ohio, pp. 193-233.

BAKER, Christopher y PHONGPAICHIT, Pasuk (2005): *A History of Thailand*, Cambridge University Press, Melbourne.

BURKE, Edmund (1989): *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, Ediciones Rialp, Madrid.

CHALERMSEE, Olson (1997): «Essential Sources on Thai Theravada Buddhism», en: *Behavioral & Social Sciences Librarian*, vol. 16, n.º 1, pp. 1-10.

FOUQUET, Gerard (1988): *Le cinema thai contemporain (1970 -1988)*, Universidad de París VII, Tesis Doctoral.

— (2006): «Géneros y “sabores” en el cine tailandés», en: ELENA, Alberto (ed.) (2006), *Luces de Siam. Una introducción al cine tailandés*, T&B Editores, Madrid, pp. 145-164.

HAMILTON, Annette (1994): «Cinema and Nation. Dilemmas of Representation in Thailand», en: DISSANAYAKE, Wimal (1994), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp. 141-161

HARRISON, Rachel (2005): «Amazing Thai Film: The Rise and Rise of Contemporary Thai Cinema on the International Screen», en: *Asian Affairs*, vol. 36, n.º 3, pp. 321-338.

HARRISON, Rachel y JACKSON, Peter A. (eds.) (2010): *The Ambiguous Allure of the West. Traces of the Colonial in Thailand*, Hong Kong University Press, Hong Kong.

HEYWOOD, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, 4.ª ed., Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

JACKSON, Peter (2009): «Markets, Media, and magic: Thailand's Monarch as a "Virtual Deity"», en: *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 10, n.º 3, pp. 361-380.

JIRATTIKORN, Anporn (2003): «*Suriyothai*: Hybridizing Thai National Identity through Film», en: *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 4, n.º 2, pp. 296-308.

KITIARSA, Pattana (2004): «Faiths and Films: Crisis of Thai Buddhism on the Silver Screen». Paper presentado en: Interdisciplinary Conference on «Religion in Contemporary Myanmar-Burmese Buddhism and the Spirit Cult Revisited», organizado por Stanford Center for Buddhist Studies, Stanford University, mayo, 22-23, 2004.

KIRK, Russell (2006): *Essential Russell Kirk: Selected Essays*, Intercollegiate Studies Institute, Wilmington.

KNEE, Adam (2008): «*Suriyothai* Becomes *Legend:* National Identity as Global Currency», en: HUNT, Leon y WING-FAI, Leung (eds.) (2008), *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*, Tauris, Londres, pp. 123-137.

LASUKA, Pasoot (2015): *The Good Individuals of the State: Middle-Class Culture and Politics in Thai Biographical Films after 2006*. Tesis doctoral. School of Culture, History, and Language College of Asia and the Pacific. The Australian National University.

LEWIS, Glen (2003): «The Thai Movie Revival and Thai National Identity», en: *Continuum*, vol. 17, n.º 1, pp. 69-78.

MCCARGO, Duncan (2004): «Buddhism, Democracy and Identity in Thailand», en: *Democatrization*, vol. 11, n.º 4, pp.155-170.

RIVERO, Ángel (2012): «Liberalismo conservador (De Burke a Nozick)», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.). *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 45-61.

SUNGSRI, Patsorn (2004): *Thai National Cinema*, Saarbrüchen: VDM Verlag Dr. Müller.

---

1 Las primeras compañías cinematográficas de los años cuarenta e incluso cincuenta eran propiedad de la familia real o de familias nobles tailandesas. En el periodo previo absolutista la monarquía controlaba toda la producción cinematográfica; con la llegada de la democracia constitucional aún había miembros de la monarquía que permanecían o se interesaban por el negocio del cine. Aunque el gobierno contaba, desde entonces, con un mayor control sobre el país y sobre la propia industria cinematográfica. Durante el Tercer y Cuarto Plan de Desarrollo Nacional (1972-1976 y 1977-1981) la industria cinematográfica pasó a ser un negocio de integración vertical en el cual las compañías de producción, distribución y exhibición debían fusionarse en una sola compañía que aglutinara estos tres apartados empresariales. Entre las cuatro grandes compañías que consiguieron la integración vertical, todas ellas en manos de sino-tailandeses, estaba la Five Star Production, una de las más importantes de Tailandia. En los noventa también se interesó por la producción de series dramáticas y en la actualidad cuenta con un servicio de marketing cinematográfico.

2 El nombre de este poblado es ficticio, pero supuestamente está situado al norte de Tailandia. Es muy recurrente en el cine nacionalista establecer las diferencias entre la ciudad (siempre Bangkok, símbolo del capitalismo y la amenaza), y áreas rurales del norte, donde se conserva la tradición y sirve como referencia de la identidad tailandesa; lugares sin grandes cambios donde no hay caos ni desorden.

3 El *muay thai*, también llamado boxeo tailandés, es un arte marcial muy importante dentro de la sociedad tailandesa. Su relevancia es tal que es considerado como un auténtico símbolo de la historia y la identidad *thai*. Su procedencia es el *muay boran*, arte de lucha destinado a la guerra y usado en contadas ocasiones para competir. Algunos historiadores sitúan sus inicios, aproximadamente, en el año 200 a. C., y como fundadores a los monjes budistas.

4 Rivero introduce esta afirmación dentro de un apartado en el que describe la naturaleza humana de la sociedad. Según este autor, la protección del individuo es fundamental para la autoprotección de la sociedad. Incluso establece que la familia es una micro-estructura que actúa de forma similar a como actúa la sociedad en su conjunto (2012: 51).

5 En Tailandia sigue en vigor una estricta ley en contra de la lesa majestad (agravio a la realeza) que se castiga hasta con penas de cárcel.

6 En Tailandia, a cada golpe de Estado le sigue la redacción de una nueva Constitución que suprime las posibles modificaciones creadas con anterioridad. La de 1997 fue una de las más aperturistas en cuanto a derechos, pero seguía siendo una Constitución que tiende a la conservación de los valores tradicionales y que otorga gran poder a las altas jerarquías militares y gubernamentales, en detrimento de las libertades sociales.

7 El Príncipe Chatri Chalerm Yukol era hijo del príncipe Anusorn Mongkonkarn, el que fuera director y propietario de la Lawo Film Company, así como bisnieto del rey Chulalongkorn, por lo que había crecido en el seno de la industria cinematográfica tailandesa. En los años setenta su trabajo

giraba en torno a la problemática social del país, temática que también explotó en los ochenta cuando el cine estaba cambiando el estilo hacia un público más joven. A partir del año 2000, su trabajo se centra en ambiciosas epopeyas nacionalistas que narran episodios históricos del país de carácter biográfico (véase toda la saga del rey Naresuan).

8 Los códigos y convenciones que ayudan a definir la cinematografía nacional tailandesa estarían marcados por la representación que se hace de la nación a través de su cine, en este caso, la ley de censura del país que data de 1931 y el trato que hay que dar a la monarquía, la nación y la religión como piezas clave para los códigos iconográficos y convenciones de este cine.

9 La figura del elefante es sumamente significativa en Tailandia, y está asociada al nacionalismo y el conservadurismo; en definitiva, a la tradición. En los primeros diseños de la bandera nacional del país, el monarca Mongkut (Rama IV), uno de los primeros propulsores del nacionalismo tailandés, introdujo un dibujo de un elefante en el centro de la bandera. El elefante simboliza, en este caso, a la monarquía. Hay una vinculación directa entre el animal y esta institución, en parte porque fueron los animales usados en el campo de batalla por los soldados reales en las luchas contra los birmanos. Una vez que se estableció oficialmente la bandera tricolor, el elefante desapareció de ella, pero la Marina Real de Tailandia sigue conservando el elefante blanco en el centro de la misma. También hay que tener en cuenta que la Orden del Elefante Blanco es una de las condecoraciones más prestigiosas del Reino de Tailandia.

10 *Rasa* es una palabra sánscrita que tiene varias acepciones, siendo una de ellas la de *sabor*. Aparte, también significa *plasma*, el primero de los siete tejidos corporales que nutre a los demás tejidos, o incluso hace referencia asimismo a *emoción*, de ahí que en Tailandia se hable de sabores o emociones para referirse a los géneros cinematográficos o vincularlos a ellos.

11 Este término es mencionado en las obras de Fouquet (1988), Hamilton (1994) y Sungri (2004). «The word "nang nao" was intended to confemn popular novels, which presented escapist stories of melodrama, comedy and action. These themes were the same as the novels of the post-war period. The conventional style of Thai film, using storylines from escapist novels were termed nang nam nao ("polluted water film")» (Sungsri, 2004: 171). Asimismo, Hamilton (1994: 150) también hace referencia al término *nang nam nao* pero en su caso lo usa para referirse a las películas de los ochenta destinadas a un público joven y con un grado de calidad no muy elevado. Por lo general, este término se usa con frecuencia para referirse a un cine que repite constantemente sus fórmulas y es de baja calidad.

4

IDEALES SOCIALISTAS EN EL CINE DE AKI KAURISMÄKI

JORGE DAVID FERNÁNDEZ GÓMEZ
MARÍA DEL MAR RUBIO-HERNÁNDEZ

Crea un mundo donde todo el mundo es libre.

(Nubes pasajeras)

I. INTRODUCCIÓN

«Todos somos iguales, todos somos humanos» es el titular del díptico publicitario que presenta la nueva película del cineasta finlandés Aki Kaurismäki, *El otro lado de la esperanza* (2017), una declaración de principios desde sus herramientas promocionales hasta, por supuesto, el contenido del filme: un joven sirio llega a la capital finlandesa en busca de asilo y se topa con la ceguera institucional de los dirigentes de la llamada Europa Comunitaria. Se trata de una agria denuncia al drama de la inmigración que se suma a otras tantas miradas críticas a problemas sociales que el director hace desde sus primeras incursiones en el séptimo arte. Todas ellas también coinciden en tener como protagonista a un trabajador (un obrero, para vincularlo más estrechamente a la ideología socialista): basurero, minero, limpiabotas, conductor de tranvías o camarero. Los héroes del finlandés son el proletariado, como tendremos ocasión de estudiar en el presente capítulo; una excentricidad en el por norma habitual amable cine europeo de los últimos años. Su «filmografía avanza, impertérrita, a espaldas de modas o corrientes, a despecho de convenciones

o de conveniencias espurias, a golpes exclusivos de coherencia personal y al margen de todo tipo de contaminación ambiental» (Heredero, 1999: 10).

Kaurismäki nace el mes de abril de 1957 en Orimattila, a ochenta y cinco kilómetros al nordeste de Helsinki. Inicia estudios de periodismo en Tampere, pero los abandona para vivir en la capital finlandesa y ocupar diversos trabajos como cartero, albañil o, como él mismo define, «obrero de ínfima categoría, encargado de la limpieza de los engranajes de las maquinarias» (Heredero, 1999: 77) en una empresa papelera[1]. Este desempeño laboral poco cualificado no le impide aficionarse muy rápidamente al cine, al igual que su hermano Mika:

> Ambos quedaron impresionados tras leer *La historia del cine*, de Peter von Bagh, el máximo experto en cine nórdico. Pero su reacción fue muy diferente. Mika decidió dejar de lado sus estudios de arquitectura en Alemania para matricularse en la Escuela de Cine y Televisión de Múnich, donde había estudiado el propio Wim Wenders. Por su parte, Aki se convirtió en un compulsivo devorador de cine. Era socio de todos los cine-clubs de Helsinki y alrededores, no se perdía una sesión de la Cinemateca Finlandesa y veía por televisión todo el cine clásico que se ponía a su alcance, hasta el punto de que, en una época, llegó a ver, según afirma, seis películas diarias (Angulo, 1999: 13).

Precisamente, los primeros proyectos cinematográficos son producto de la colaboración de los dos hermanos. Gracias a una subvención concedida a Mika, ruedan el mediometraje *El mentiroso* (1981). El hermano mayor oficia de director y productor, mientras que Aki firma el guion junto a Pauli Pentti, además de interpretar el papel protagonista: Ville Alfa, un bohemio y pícaro aspirante a escritor que deambula por las calles de Helsinki. Repite con su hermano, esta vez con el largo *El sin valor* (1982), interpretando al mismo personaje, pero en este caso como secundario. A caballo entre las dos propuestas anteriores, *El gesto de Saimaa* (1981) supone su debut como director —mejor dicho, codirector, porque la realiza a cuatro manos con Mika—. Se trata de un documental sobre grupos de *rock* finlandeses «en el que se reconoce claramente ya la vuelta de tuerca narrativa, el *tour de force* «gestual», que se convertirá en un elemento central de su propuesta fílmica» (Carrera, 2012: 148). Este documental es la primera película de la productora fundada por los hermanos Kaurismäki, también llamada Ville Alfa —en homenaje al *Alphaville* (1965) godardiano—, productora en la

que, amén del trabajo de la dupla, surgen proyectos de otros realizadores finlandeses.

Como sus coetáneos, Aki participa de algunas de las marcas formales del cine finlandés del momento; de hecho, como señala Heredero, tiene sus «raíces profundamente ancladas en la cultura y en el *pathos* de su Finlandia natal» (1999: 9), a pesar de que el director de forma habitual renuncie públicamente a su país o directamente arremeta contra él (Santamarina, 1999: 23). En este sentido, por ejemplo, ambienta muchas de sus películas en entornos urbanos deprimidos de Helsinki, muy alejados de los paisajes bucólicos tradicionales rebosantes de naturaleza y nieve del cine nórdico. Así lo afirma Angulo:

> Como sus compañeros de generación, la que se dio en llamar Nueva Ola finlandesa, su aparición a principios de la década de los ochenta, supuso dar la vuelta a la tradición del cine rural finés mediante películas ambientadas en las ciudades y protagonizadas por una extensa galería de perdedores y marginados (1999: 13).

No obstante, Kaurismäki desarrolla un lenguaje propio, muy alejado del cine finlandés de su tiempo, e incluso de su hermano Mika, con el que colabora de forma estrecha: «Mientras que Aki intervenía activamente en las películas de su hermano, escribiendo muchos de sus guiones y haciendo las veces de productor, Mika apenas lo hace en las de Aki» (Angulo, 1999: 14). En efecto, Aki Kaurismäki concibe individualmente su «manifiesto estilístico»:

> simboliza el paso de la amable bohemia de las películas con Mika a sus proletarizados (y entrañables) bohemios de cuello azul, entregados a la retórica de la materia (carne, basura, carbón...) y rodeados de objetos destartalados (Carrera, 2012: 23).

Como señala Heredero,

> se comprende así que Kaurismäki recorra en solitario el itinerario propio de un francotirador cuyo discurso permanece aislado y claramente diferenciado, incluso del que desarrolla su hermano Mika [...] pertenece a la estirpe de esos lobos solitarios que, bien por voluntad militante o bien por carácter, se mantienen orgullosamente aislados (1999: 10).

Él prefiere autodefinirse como «lobo cansado»: «en mi calidad de cineasta solitario, me enfrento básicamente a mí mismo y a mis propios límites» (Heredero, 1999: 102).

Las influencias cinematográficas del finlandés —y, en un caso como el que nos ocupa, hay que añadir artísticas— están lejos de su tierra natal. Desde sus primeras producciones reconoce su admiración por figuras consagradas como Yasujiro- Ozu, Luis Buñuel y Robert Bresson. Entre sus contemporáneos es verdaderamente complicado encontrar cineastas similares:

> Su cine tiene escasos parentescos dentro del paisaje audiovisual contemporáneo, y los que tiene no son de carácter consanguíneo o de naturaleza familiar, si bien es cierto que pueden rastrearse algunos y más bien dispersos lazos de este tipo en películas de Jim Jarmusch, Hal Hartley o Takeshi Kitano (Heredero, 1999: 10).

En este sentido, las únicas excepciones asimilables a Kaurismäki, ciñéndonos a lo referido al compromiso ideológico, son figuras como Ken Loach y Robert Guédiguian (Sánchez Noriega, 2002: 84; Zunzunegui, 1999: 50) —no obstante, alterando buena parte de las tradiciones que el cine social ha mantenido durante décadas (Monterde, 1999: 31).

Enmarcada en este lenguaje único al que nos referimos crea su ópera prima ya entrada la década de los ochenta: *Crimen y castigo* (1983), adaptación *sui generis* de la obra homónima de Dostoievski (y primer caso de sus autodenominados «inadaptables», esto es, obras literarias difícilmente llevables al cine). Sus motivaciones, a tenor de sus palabras, no son tan elevadas como se pudiera pensar: «había leído el libro de Truffaut sobre Hitchcock, en el que este último afirmaba que él nunca tocaría *Crimen y castigo* porque se trataba de una novela infilmable. Y pensé: ya les voy a enseñar yo» (Heredero, 1999: 73), asegura en la entrevista de Antonio Castro en *Dirigido por* (1990). En todo caso, *Crimen y castigo* ya tiene la marca de su director: se trata de «una mirada incisiva y personal, poco amiga de los convencionalismos y lo bastante afilada para abrir brechas por las que echar un vistazo a una sociedad gangrenada» (Pertierra, 1999: 107). Le sigue *Calamari Union* (1985), ejercicio que, a contracorriente del asumido razonamiento de la consagración con el segundo filme, el director busca todo lo contrario: «caer lo más bajo posible» (Carrera, 2012: 167). Asegura Kaurismäki que la publicidad de la película rezaba: «esta es la peor película hecha nunca en Finlandia. No venga a verla: quédese en casa» (Heredero, 1999: 75).

Sombras en el paraíso (1986) constituye la primera parte de un tríptico que se completa con *Ariel* (1988) y *La chica de la fábrica de cerillas* (1990), denominado «trilogía del proletariado», aunque el cineasta ha reconocido que prefiere el título «trilogía de los perdedores» (Heredero, 1999: 79). A juicio de Torreiro «tiene por objeto el abordaje de cotidianidad y de la enajenación (literalmente, «alejamiento de»: aquí, más que la acepción marxista de los medios de producción, la enajenación tiene que ver con una vida cotidiana que es una especie de no-vida, sin más) del proletariado finlandés de la época» (1999: 111). *Hamlet va de negocios* (1987) supone un nuevo episodio de los «inadaptables», basada esta vez en una adaptación libre y muy alejada de los modelos canónicos del original de Shakespeare (Quintana, 1999: 119). Un año después, el cineasta finlandés sorprende con una alocada *Leningrad Cowboys Go America* (1988), que narra las peripecias de un grupo de música en su periplo americano. Este film se completa con *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994), en la que se cuenta el viaje de retorno de los vaqueros a su Rusia natal. Este díptico se cierra con un documental titulado *Total Balalaika Show* (1993), en el que el grupo Leningrad Cowboys comparten escenario con Alexandrov Ensemble y el resto del Coro del Ejército Rojo en un concierto en directo en Helsinki.

Contraté a un asesino a sueldo (1990) y *La vida de bohemia* (1992) son, para Carrera, «historias paralelas» (2012: 244). En efecto, ambas comparten dos grandes ciudades, Londres y París, huyendo, no obstante, de los tópicos de dichas capitales. En el primer caso, «es la historia de un cuarentón solitario, tan infeliz y acobardado, que no tiene agallas para quitarse él mismo la vida y contrata a un asesino a sueldo para que "lo suicide"» (Fernández-Santos, 1999: 129). Como se verá más adelante, el protagonista llega a ese extremo por perder su empleo: «el trabajo de un obrero es lo único que tiene» (Losilla, 2014: 237). Precisamente, el paro es una constante en la vida de los protagonistas de *La vida de bohemia*:

> Con sus arteras caricaturas de poetas y artistas sin talento, aunque simpáticos, es un sonsonete absurdo acerca de los temas antitrabajo: en lugar de celebrar la rebelión de los obreros industriales contrariados, Kaurismäki se burla de la autoimpuesta indolencia por parte de individuos a los cuales hacen mofa (Porton, 2001: 250).

Se trata de una adaptación (otra) de la novela *Escenas de la vida bohemia* publicada por Henri Murger en 1951. *Toma tu pañuelo, Tatiana* (1994) se erige como «la primera y única película "histórica" de Kaurismäki, en tanto que recreación de un momento ficticio de los años sesenta» (Von Bagh, 1999: 21). *Nubes pasajeras* (1996), cuyo nombre evoca una canción del músico popular finlandés Rauli «Badding» Somerjoki, es uno de los escasos títulos donde se muestra el triunfo de los perdedores que pueblan la filmografía del director. Debido a este tipo de películas, Losilla habla de un «optimismo de clase»: «la fe en el futuro, que es propio del proletariado [...] el cine de Kaurismäki mantiene a sus obreros en un lugar distante que resalta su dignidad y su entereza incluso en las peores circunstancias» (2014: 236-237). Cierra la década con su única película muda hasta la fecha (si bien el silencio es una de sus máximas), *Juha* (1999). Se trata de una adaptación de la novela de Juhani Aho que narra «la folletinesca historia de una mujer de un granjero cojo, seducida por un hombre que la deja embarazada y después la intenta explotar sexualmente en un prostíbulo» (Riambau, 1999: 143).

El cineasta inaugura el nuevo siglo con *Un hombre sin pasado* (2002), película que «sin duda ha sido la de mayor repercusión internacional de Kaurismäki» (Carrera, 2012: 283), y una de las más rentables: 4,4 millones de dólares, según *Variety* (2003). Para algunos críticos, es su obra más accesible, aceptando incluso «darse un breve garbeo por las veredas de la norma» (Carrera, 2012: 283). *Luces al atardecer* (2006) cierra este ciclo de protagonistas desarraigados, junto a las ya comentadas *Nubes pasajeras*, que hablaba del desempleo, y *Un hombre sin pasado*, que hacía lo propio con los sin techo. En este caso, Koinstinen, vigilante nocturno de unas galerías comerciales, es engañado por una mujer perdiendo su trabajo y sus esperanzas.

El Havre (2011) inicia la llamada «trilogía portuaria» donde se aborda el drama de la inmigración. A esta le sigue *El otro lado de la esperanza* (2017). «Si en aquella era un chaval africano el que aparecía por la ciudad portuaria francesa y era acogido amistosamente por un limpiador de zapatos, ahora es un joven sirio el que llega a la capital finlandesa en busca de su hermana y de asilo» (Bono, 2017: 28). Ante la pregunta de por qué

agrupar su cine en tríos, el cineasta responde: «Porque soy un vago, y necesito hacer planes futuros para mantener la energía. Dicho esto, a lo mejor esta trilogía tendrá sólo dos películas» (Salvá, 2017).

La recepción de su obra por parte de la crítica es muy positiva, «se ha convertido paso a paso en un realizador de culto, capaz de convocar alrededor de su cine —tanto dentro como fuera de su país— una nutrida y fiel minoría» (Angulo, 1999: 16). En efecto, se trata de un cineasta muy reconocido con presencia asidua de sus películas en los más prestigiosos festivales internacionales y un hueco significativo en las más rigurosas revistas especializadas (Angulo, 1999: 16). Carrera compila algunos de los adjetivos más recurrentes con los que se le califica:

> Cineasta independiente, autor, desencantado, escéptico, original, radical, pesimista, minimalista, *enfant terrible*, orfebre, *lakomiker*, provocador, último modernista existencial, maestro de lo sardónico, poeta borracho del pueblo, melancólico, excéntrico, estoico, espartano, austero, cineasta del absurdo, fetichista, provocador, nihilista, esquizofrénico... (2012: 18-19).

Esta personalidad tan acusada, aunque lo excluye obviamente del circuito más *mainstream*, no impide que sus películas se estrenen en países como Francia, Alemania, Portugal, Suiza o España. «Naturalmente —dice Angulo—, un cine tan antiespectacular como el suyo no ha suscitado grandes recaudaciones de taquilla, pero sí se ha visto recompensado por un núcleo, más o menos numeroso, de fieles espectadores que siguen su filmografía repartidos por todos los rincones del mundo» (1999: 16).

II. MARCO CONCEPTUAL: EL SOCIALISMO COMO IDEOLOGÍA POLÍTICA

Abordar una ideología como el socialismo no es empresa sencilla, puesto que se trata de un movimiento sujeto a diversas perspectivas y visiones (socialismo autoritario, libertario, utópico, científico, democrático, cristiano, humanista, etc.) a veces incluso polarizadas. Por ello, se prefiere emplear el plural y se habla de «socialismos» (Sotelo, 2012: 79). Otra cuestión determinante para entender el fenómeno y su evolución es su

conexión indisoluble con el contexto histórico en que se desarrolla (Sotelo, 2012: 80), aspecto que dificulta la comprensión unificada de esta ideología y que Lichtheim describe así en su germen: «una exposición simplificada del nacimiento del socialismo podría comenzar con la afirmación de que la revolución industrial aportó la tesis, la Revolución Francesa la antítesis, mientras que el socialismo produjo la síntesis de estos dos fenómenos paralelos» (1990: 51). Atendiendo a estas premisas, el socialismo es entendido como «producto directo de la Revolución Francesa y, por tanto, heredero directo del racionalismo y del espíritu democrático que ya había surgido, aunque de forma embrionaria, en la Ilustración» (Sotelo, 2012: 82). Sobre esa base de ideas y valores, el movimiento se materializa años más tarde, y de forma específica, como respuesta revolucionaria a los efectos sociales de la «revolución industrial» (Lichtheim, 1990: 16-34). En este contexto, el socialismo surge asociado a una nueva clase por la que vela, la obrera, a su vez hija de dicha revolución. Friedrich Engels es uno de los primeros en denunciar las pésimas condiciones de vida y laborales de dicha clase trabajadora. A su juicio, «el obrero se convierte en un mero accesorio de la máquina» (Marx y Engels, 1998: 47). Efectivamente, los primeros socialistas asumen la industrialización como una realidad nociva que produce miseria y explotación para las nuevas masas urbanas. En este sentido, su objetivo pasa por

> construir una sociedad dentro de la sociedad, una comunidad de productores directos asociados en talleres y fabricantes, cooperando como consumidores y administrando sus propios asuntos. Esta sociedad de productores asociados debía construirse con total independencia del mundo burgués; se trataba de desviarse del naciente orden capitalista y hasta cierto punto, del industrial (Przeworski, 1988: 17).

Hacia 1830 aparece el término *socialismo*, que en Inglaterra se vincula al reformismo social de Robert Owen y al de los saint-simonianos en Francia. Desde entonces hasta la puesta en marcha de la Primera Internacional en 1864, figuras como Karl Marx y Pierre-Joseph Proudhon desarrollan el concepto desde una perspectiva teórica (Sotelo, 2012: 85; Lichtheim, 1990: 206-207). El movimiento se va cimentando en Europa a partir de grandes partidos obreros en lo que Sotelo denomina «segunda etapa del socialismo» (2012: 88). Impregnado por el pensamiento liberal de izquierda de John

Stuart Mill, «el estancamiento económico de la década de los ochenta lleva al positivismo democrático más radical hasta las puertas del socialismo. Su conducto es la *Fabian Society*» (Sotelo, 2012: 89). El concepto fabiano, crítico con el sistema capitalista y defensor de una óptica colectivista «vagamente inspirada por ideales religiosos» (Lichtheim, 1990: 246), presenta los principios de lo que más tarde se configuraría como «socialismo democrático» (Sotelo, 2012: 90). Este nuevo concepto tomará forma durante el periodo de entreguerras, en clara oposición al «comunismo leninista», y se caracteriza por una serie de premisas: *a*) representación parlamentaria, surgida en elecciones libres, generales y secretas; *b*) gobierno de la mayoría y respeto de las minorías; *c*) respeto de los derechos fundamentales; *d*) división de poderes (Sotelo, 2012: 92-93).

El socialismo resurge tras la Segunda Guerra Mundial, una vez superado el fascismo, en una nueva etapa que finaliza a comienzos de los años noventa del siglo XX con el desmoronamiento del bloque comunista (Sotelo, 2012: 93). El marxismo, que había sido la columna vertebral del socialismo durante décadas, estaba a punto de desaparecer del movimiento obrero, en un proceso de desmarxistización progresiva. Por ejemplo, como señala Heywood: «In order to respond successfully to electoral pressures, socialist have been forced to revise or "water down" their ideological beliefs» (2007: 114). En este sentido, es posible señalar una serie de cambios en los principios que definen al movimiento, resultado de su adecuación al contexto socioeconómico contemporáneo. El ejemplo más claro es la aceptación del capitalismo y la economía de mercado; así, el rol de los socialistas pasaría por vigilar la concentración empresarial e impedir los abusos de poder, favoreciendo el desarrollo económico (Sotelo, 2012: 95). En última instancia, la ruptura con el marxismo lleva a que desaparezca la contraposición capitalismo/socialismo, al igual que la noción de clase social: «El Partido Socialdemócrata pasa de partido de la clase obrera a presentarse como el "partido de todo el pueblo". El socialismo no se concibe ya como una lucha por un orden distinto, igualitario y colectivista, sino "una tarea constante de lucha por la libertad y la justicia"» (Sotelo, 2012: 95). En esta línea, Przeworski en su obra *Capitalismo y*

socialdemocracia (1988), reflexiona sobre los retos del socialismo en el contexto actual.

En cualquier caso, y a pesar de los cambios que caracterizan la evolución del socialismo, es posible establecer una serie de principios que lo distinguen de otras ideologías, como propone Heywood:

1) *Comunidad.* La idea de lo colectivo se materializa en una visión unificada de los seres humanos como criaturas sociales, capaces de superar sus problemas apoyándose en el poder de la comunidad en vez de únicamente el esfuerzo individual (Heywood, 2007: 100). En oposición a los intereses del capital —«La burguesía ha arrancado a las relaciones familiares su velo emotivamente sentimental, reduciéndolas a meras relaciones dinerarias» (Marx y Engels, 1998: 42)—, el concepto de comunidad y acción colectiva cobra una importancia clave, dado que la capacidad y disposición de los hombres para perseguir objetivos trabajando juntos supera al interés personal. En este sentido, surge el concepto de fraternidad, asociado a términos muy significativos como «camaradas» o «hermanos», que establecen lazos comunes entre los sujetos. Heywood señala que, en oposición a una perspectiva liberal más individualista —«el «individualismo» era el credo del empresario privado» (Lichtheim, 1990: 29)—, el socialismo considera que el hombre es inseparable de la sociedad, y, por tanto, sólo puede ser entendido (y entenderse a sí mismo) a través de los grupos sociales a los que pertenece. A pesar de que el término ha sido definido según diversas perspectivas, la idea de lo colectivo se apoya, según el autor, en la premisa de que la naturaleza humana tiene una base social y ello implica que los grupos sociales —ya sean clases, naciones o razas— son entidades políticas significativas (Heywood, 2007: 102).

2) *Cooperación.* Dado que los humanos son seres sociales, el socialismo defiende que la relación natural entre ellos es la cooperación frente a la competición, lo cual opone a un individuo contra otro, ignorando o negando su naturaleza social (Heywood, 2007: 102). Se considera, además, que la cooperación tiene sentido moral y económico. Así, entre quienes trabajan juntos se desarrollan lazos de simpatía, afección y solidaridad. De hecho, el socialismo cree que los individuos encuentran motivación en dichos

incentivos morales, por encima de los materiales. De este modo, el deseo de contribuir al bien común empuja a los sujetos al esfuerzo, desarrollando un sentido de solidaridad y responsabilidad para con los demás, especialmente aquellos en situación de necesidad (Heywood, 2007: 103).

3) *Igualdad.* A juicio de Heywood, el compromiso hacia la igualdad es la característica definitoria del socialismo, que además lo distingue de otras ideologías. Por ello, se entiende como un valor político primario, esencial para asegurar la cohesión social y la fraternidad (2007: 103). El igualitarismo socialista se caracteriza por la creencia en la igualdad social, basándose en tres argumentos; en primer lugar, la igualdad defiende una justicia que aboga por el trato equitativo. La propiedad privada, para el socialismo en un sentido genérico, es «el obstáculo principal a la libertad de todos. Una sociedad libre, realmente libre, supondría, no solo la igualdad jurídica y política, sino que de algún modo precisa de una cierta igualdad económica y social» (Sotelo, 2012: 80). En segundo lugar, la igualdad social favorece la solidaridad y la cooperación; de esta forma, si los sujetos viven en las mismas condiciones sociales son más proclives a identificarse entre sí y trabajar juntos por un beneficio común. En tercer lugar, la necesidad-satisfacción es la base para la autorrealización humana: puesto que todos los ciudadanos presentan necesidades similares, se considera que el hecho de distribuir la riqueza en base al binomio necesidad-satisfacción tiene implicaciones igualitarias (Heywood, 2007: 105).

4) *Conciencia de clase.* La clase social ha sido entendida por el socialismo como la más profunda y significativa de las divisiones sociales, jugando un papel clave en los cambios políticos y sociales. Especialmente, el socialismo se centra en la clase trabajadora y en su emancipación y lucha política, entendiéndose dicho movimiento como la expresión de los intereses de la clase trabajadora, y esta como el vehículo a partir del que sería alcanzado (Heywood, 2007: 106). No hay una visión unificada en lo que concierne a la conciencia de clase: mientras que para el marxismo la división se centra en la posesión de los medios de producción y el capital frente a la fuerza de trabajo (estableciendo un conflicto irreconciliable entre burguesía y proletariado) —«los instrumentos de producción han de ser comunitariamente explotados» (Marx y Engels, 1998: 62)—, los

socialdemócratas valoran la armonía de clases sobre la polarización y el enfrentamiento social, y se orientan no tanto hacia la emancipación de clases como hacia la igualdad de género, sostenibilidad ecológica o desarrollo y paz internacional (Heywood, 2007: 106).

5) *Propiedad común.* Para el socialismo, la propiedad privada —asociada a la riqueza o capital— se ha entendido como la causa de la competitividad y desigualdad entre los hombres, «el obstáculo principal a la libertad de todos. Una sociedad libre, realmente libre, supondría, no solo la igualdad jurídica y política, sino que de algún modo precisa de una cierta igualdad económica y social» (Sotelo, 2012: 80). Al respecto, se considera que la propiedad privada es injusta, ya que si la riqueza es resultado del esfuerzo humano colectivo, debería ser poseída por la comunidad y no por sujetos individuales: «La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales», proclaman Marx y Engels (1998: 65). Igualmente, los socialistas conciben que la propiedad privada corrompe moralmente y es divisiva, provocando conflicto en la sociedad. Hay diversidad de enfoques en cuanto a la propiedad privada; desde posiciones más fundamentalistas que proponen su abolición, llegando a la nacionalización de los bienes, hasta los socialdemócratas, que han desarrollado sistemas de economía mixtos en los que la estatalización ha sido selectiva, no absoluta (Heywood, 2007: 108-109).

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO EN LA FILMOGRAFÍA DE AKI KAURISMÄKI

Pese a algunas voces que titubean (Carrera, 2012: 77-78), es poco discutible el compromiso político de Aki Kaurismäki. Así lo reconocen tanto la crítica cinematográfica como la academia. Titulares como «Una comedia política» (*Fotogramas*, 22-03-2017) son una constante para definir su cine. Del mismo modo, los investigadores no dudan en calificar su obra de «"cine comprometido", rayano en el activismo» (Carrera, 2012: 81). Buena prueba de ello es el volumen colectivo *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, coordinado por Heredero y Fernández (2014), o el

capítulo «Náufragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora», de Monterde (1999), en el que se repasa la trayectoria del cineasta bajo una óptica eminentemente ideológica. Sin embargo, será el propio autor quien revele sus inquietudes políticas al reconocer abiertamente a Strauss en una entrevista para *Cahiers du Cinéma*: «soy un cineasta político» (Heredero, 1999: 103).

Asimismo, su discurso político no deja lugar a dudas sobre su inequívoca posición ideológica: la defensa de la clase trabajadora. Verdú, en una revisión del cine y las ideologías de izquierdas, señala sobre Kaurismäki —y otros cineastas igualmente comprometidos como Loach o Guédiguian— que realiza «cine social de inspiración izquierdista, preocupado no solo por la creciente depauperización de los sectores menos favorecidos y el ensanchamiento de las diferencias de clase en los países occidentales, sino también por la consiguiente desestructuración social» (2002: 69). En esta misma línea se expresa Partearroyo, quien considera al finlandés como «uno de los cineastas que con mayor empecinamiento han perseguido el humor y la poesía sin dejar de denunciar una y otra vez el hambre, el paro, la injusticia, el fascismo y la explotación» (1999: 43). Más entusiasta aún es la opinión de Monterde, al afirmar: «Entre todos los cineastas de estos tiempos posmodernos, él es quien de una manera más marcada y reiterada se ha aproximado al mundo del proletariado» (1999: 31). Aunque, de nuevo, es el mismo Kaurismäki quien de forma más nítida reivindica su postulado ideológico: «Quizá sólo sea un socialdemócrata que conserva los recuerdos del pasado» (en Guirard, 2001).

En efecto, su cine respira socialismo. De hecho, existen en su obra continuos guiños al imaginario proletario de una obviedad aplastante, como es la sintonía de *La Internacional* que suena en una pequeña caja de música que tiene el personaje de *Ariel*; el *cowboy* ataviado con la bandera soviética en *Leningrad Cowboys Go America* mientras canta una canción *country*; los diálogos surrealistas entre Moisés y uno de los músicos en los que compiten citando pasajes de la Biblia y del *Manifiesto comunista* en *Leningrad Cowboys Meet Moses*; o el busto de Lenin que preside el documental musical *Total Balalaika Show* —por no mencionar alusiones tan claras como que algunos de sus personajes se apelliden Marx (el escritor de *La*

vida de bohemia) o Lenin (uno de los músicos de *Leningrad Cowboys Meet Moses*). No obstante, el compromiso de Kaurismäki con la ideología socialista trasciende estos lugares comunes o tópicos del movimiento obrero y se muestra de una forma más compleja, sutil y rica en matices, como tendremos ocasión de analizar a continuación.

1. Comunidad

Una constante en la cinematografía de Kaurismäki es la lealtad de los sujetos individuales al colectivo. La idea de pertenencia a un grupo y el deseo de favorecer el bien común determinan el comportamiento de los personajes, superando intereses individuales. Por ejemplo, en *Hamlet se va de negocios*, el chófer y su novia hablan de casarse y él asegura que deben esperar porque el sindicato le ha pedido que vigile a Hamlet: «Quizá debamos sacrificar nuestro amor por los compañeros». Una idea que contrasta con la avaricia, el individualismo y el egoísmo de los ricos. La pareja protagonista de *Nubes pasajeras* pierde el empleo y decide no cobrar el subsidio como solidaridad hacia su propia condición trabajadora, en una suerte de «orgullo obrero» —antes vimos cómo Losilla lo denomina «optimismo de clase» (2014: 236)— que contrasta con la idea de que el paro y las ayudas provocan que los desempleados no se esfuercen por buscar trabajo, como se observa en la película. *Leningrad Cowboys Meet Moses* muestra cómo uno de los músicos no abandona al grupo a pesar de que le ofrecen un jugoso empleo en Las Vegas. Dicha lealtad también se materializa en casos en que se establece una amistad fraternal, como en *Ariel*, cuando Taisto no deja a Mikkonen tras ser apuñalado, a pesar de tener la posibilidad de huir con el dinero. Este espíritu colectivista se observa especialmente en *La vida de bohemia*, donde los protagonistas comparten las pocas posesiones que tienen (el coche, la vivienda, los escasos recursos económicos...). Es especialmente significativa la escena en el restaurante en la que Rodolfo y Marcel, que se acaban de conocer, se comen a medias una trucha. A este respecto señala Montarde: «No dejan de ser unas extrañas historias de amor entre perdedores, mediante las cuales se revela una humildad, una dignidad y, a la vez, un orgullo admirables» (1999: 34).

Efectivamente, los personajes del cine de Kaurismäki representan las capas más desfavorecidas de la sociedad, como después se verá más detenidamente; son mendigos, desheredados, desempleados, olvidados por el sistema. Sin embargo, estos personajes, en los momentos más dramáticos, siempre se apoyan entre sí, pese a su condición igualmente desfavorable. Al protagonista de *Crimen y castigo* le dan cobijo en un barco; a Mimi, en *La vida de bohemia*, un pintor sin recursos le cede su cama; al protagonista de *Un hombre sin pasado* le acoge una familia muy pobre hasta que se recupera y luego le ayudan a rehacer su vida; en *Le Havre*, el chico migrante encuentra unos padres de adopción en Marcel y Arlletty; y en *El otro lado de la esperanza* el refugiado sirio, Khaled, cae bajo la protección de los empleados de un restaurante.

El lumpen actúa de forma colectivista para proteger al más desfavorecido, enfrentándose al opresor, que en algunos casos es una metáfora del sistema o incluso el propio sistema. Por ejemplo, unos mendigos salvan a Khaled de una muerte segura por parte de neonazis en *El otro lado de la esperanza*; igualmente ocurre en *Un hombre sin pasado*, donde el protagonista es defendido por un grupo de indigentes frente a unos sujetos violentos que pretendían propinarle una paliza, como sucediera al principio de la película. *Leningrad Cowboys Meet Moses* retrata a los desheredados haciendo fuerza común para combatir al sistema: los músicos reciben la ayuda de una comuna que los ayuda a escapar cuando son encarcelados. Igualmente, en *Ariel*, Armeli envía una lima escondida en una tarta de cumpleaños para que Taisto y Mikkonen puedan huir de la prisión. Resulta especialmente revelador que un escenario *a priori* negativo como la cárcel torna a espacio de camaradería y encuentro entre muchos de los protagonistas de la filmografía de Kaurismäki —«la cárcel es mejor vida que la vida que lleva» (Heredero, 1999: 80) dice el director acerca de la protagonista de *La chica de la fábrica de cerillas*— como es el caso de *Luces al atardecer*, *Ariel*, *El otro lado de la esperanza*, etc.

2. Cooperación

La idea de cooperación y ayuda altruista a los demás es muy recurrente en la filmografía del cineasta finlandés; de hecho, son escasas las cintas en las que no se pueda arañar algún pasaje en este sentido. De este modo, la vertiente del igualitarismo socialista que propone Heywood basada en la premisa de que si los individuos comparten escenario social son más proclives a identificarse y por ende a ayudarse entre sí, queda patente en el cineasta. En ocasiones, la representación es explícita y, en cierto modo, exagerada —Kaurismäki es muy dado a la hiperbolización y la metáfora— como es el caso de la escena de *Luces al atardecer* en la que su protagonista, Koistinen, un solitario e incomprendido guarda de seguridad, tras preguntar a un niño, se enfrenta con tres tipos enormes porque maltratan a un perro al que tienen atado sin agua durante días frente a la puerta de un bar. Koistinen termina yaciendo malherido en el suelo, pero el animal cambia de dueño para bien —precisamente es el niño al que preguntó, como se puede comprobar en los últimos pasajes del film. Otras veces, el espíritu de cooperación y amparo al prójimo es más tenue o sutil, como cuando una testigo de un crimen se compadece del asesino y dice no reconocerlo ante la policía en *Crimen y castigo*.

En todo caso, los ejemplos son numerosos y muestran una amplia gama de grises. En *Sombras en el paraíso*, el compañero del protagonista, Nikander, le propone unirse a un proyecto propio con el fin de prosperar y dejar su trabajo de basurero. Tras la repentina muerte de este, Nikander le ofrece el puesto del fallecido en la empresa de recogida de basura a Melartin, con quien comparte celda en la cárcel. Entre ambos personajes se forja una hermandad férrea, hasta el punto de llegar a romper la hucha de su hijo para darle dinero en efectivo cuando Nikander lo solicita. En cuanto a *La vida de bohemia*, los protagonistas deciden emprender un proyecto literario en forma de revista, organizado como cooperativa. En otra escena, un desconocido abona la cuenta a Rodolfo y Mimi en un restaurante. No obstante, el ejemplo más ilustrativo ocurre hacia el final del filme, cuando todos colaboran vendiendo sus escasas pertenencias para poder pagar el tratamiento médico de una Mimi enferma.

En *Nubes pasajeras*, tras los intentos fallidos por obtener un crédito con el que emprender un negocio propio, la protagonista recibe por parte de su

exjefa el dinero con el que montar su restaurante. Para cubrir todos los puestos necesarios, busca a su viejo equipo del Dubrovnik (el restaurante del que ella era *maître*, que cerró por la especulación bancaria), pese a las complicaciones que ello conlleva, dadas las complejas situaciones que están atravesando sus antiguos compañeros. Por ejemplo, el cocinero está alcoholizado viviendo en la calle, y lo ayudan ingresándolo en un centro de desintoxicación para alcohólicos. De igual modo, en su última película hasta la fecha, *El otro lado de la esperanza*, Wikström, dueño de un restaurante que acaba de inaugurar, mantiene a la vieja plantilla que trabajaba con el dueño anterior y acepta de buen grado contratar a Khaled, pese a su situación irregular en el país. En *Un hombre sin pasado*, cuando el protagonista por fin consigue un lugar donde dormir, con la ayuda de la familia que lo acoge, como antes dijimos, contrata a un electricista con el objeto de que le active la luz. Ante la pregunta de: «¿Cuánto le debo?», este responde: «Si me ves boca abajo en el arroyo, dame la vuelta».

Sus últimas producciones, *El Havre* y *El otro lado de la esperanza* —enmarcadas en la denominada «trilogía portuaria»— fomentan especialmente el espíritu de cooperación. La primera está plagada de situaciones en las que los personajes se ayudan desinteresadamente movidos por un espíritu de solidaridad y empatía con el prójimo: el barrio donde se oculta al chico, Idrissa, de forma espontánea y natural, colabora con la familia que lo adopta para que la policía no lo encuentre; un limpiabotas, compañero de Marcel, protagonista de la película, se arriesga especialmente (ya que es vietnamita y su documentación pertenece a un ciudadano chino fallecido) para evitar que detengan a Idrissa en la estación; se organiza en el barrio adoptivo del chico un concierto benéfico para recaudar fondos y pagar su viaje en barco; un marinero lo oculta en la bodega de su barco con el fin de llevarlo a su destino; y por último, incluso el policía que dirige la investigación finalmente ayuda y colabora para que el barco donde viaja Idrissa pueda zarpar. Este hecho es muy extraño en la filmografía kaurismäkiana, puesto que generalmente representa a la policía de forma fría y deshumanizada. Esta ayuda altruista a los semejantes se repite en *El otro lado de la esperanza*. Un caso ilustrativo es la relación que se forja entre Wikström y Khaled; el primero le da trabajo, un lugar donde

dormir, le ayuda a legalizar su situación en el país pagándole un pasaporte falso, y, por último, le facilita que pueda reunirse con su hermana. Del mismo modo, se muestra una relación fraternal con Mazdak, un refugiado iraquí con el que comparte buena parte de su experiencia en los centros de acogida de Helsinki. Ya por último, resulta revelador que, lejos de lo que se podría esperar, la hermana de Khaled resalta la bondad de las personas que le han ayudado en su periplo hasta Finlandia: «Conocí gente buena», afirma. En definitiva, se muestra la solidaridad de numerosos sujetos anónimos en contraste con la falta de responsabilidad y humanidad de las instituciones europeas.

3. Igualdad

El cineasta finlandés se erige como una de las miradas críticas más duras del cine europeo contemporáneo hacia las situaciones de desigualdad, en todos los sentidos: política, económica, ecológica, humanitaria, etc. De este modo, más que representar la igualdad, su obra denuncia la desigualdad por su convencimiento de que vivimos en una sociedad injusta y escasamente igualitaria (Guirard, 2001). Así, el cine de Kaurismäki combate por oposición: parte de la idea de que una gran parte de la población malvive, mientras una pequeña minoría vive con mucho más de lo que necesita. Sus películas suelen ser alegatos críticos frente a esta clase dominante: «Hay que exterminar a los ricos y a los políticos que les lamen el culo», denunciaba en una entrevista a *El Periódico* a propósito del estreno de su última película (en Salvá, 2017). Sin embargo, su cine es la prueba evidente de dicha desigualdad. Por ejemplo, es la premisa de *Calamari Union*, en la que los protagonistas deciden abandonar su entorno marginal para conocer Eira, un distrito de clase adinerada. De hecho, los héroes kaurismakianos son el lumpen, perdedores, desheredados, olvidados, despojos sociales: «Kaurismäki hace del lumpen objetual y humano, de los «olvidados», el centro de todos los desvelos y de la mirada fascinada de la cámara» (Carrera, 2012: 57). Es el propio Kaurismäki quien utiliza el concepto marxista de lumpemproletariado para referirse a sus personajes: «Entre los personajes que he creado no hay muchos que estén en situación de contar

con una caja de resistencia en caso de huelga, y ni siquiera que tengan derecho a la huelga. Estos personajes son mucho más lumpemproletariado [sic] que los obreros» (Heredero, 1999: 82). En *Un hombre sin pasado,* los protagonistas se arreglan para salir a cenar el viernes; la sorpresa para el espectador es que su velada tiene lugar en un comedor social. Así, su cine supone un retrato de las clases más desfavorecidas, en contraposición con una etérea e impasible clase dominante. *Contraté un asesino a sueldo* ejemplifica hasta qué punto es intocable el poder: el protagonista recurre a unos mafiosos con el objeto de que cometan un asesinato por encargo. El único impedimento que éstos ponen es «no matar ni a políticos ni a hombres de negocios». Es interesante señalar que estos hampones actúan como si ellos mismos fueran hombres de negocios.

Con objeto de enfatizar las diferencias entre los obreros y el poder, establece oposiciones muy nítidas, a veces exageradas y surrealistas. Es ilustrativa la escena de la película *Sombras en el paraíso* en que niegan la entrada a un restaurante lujoso a la pareja protagonista por su naturaleza trabajadora (a pesar de que cuidan su imagen a conciencia). Más adelante, la misma protagonista vuelve al restaurante acompañada de un empresario y son bienvenidos. En el transcurso de la velada, Illona comenta con tristeza que no la dejaron entrar la última vez. Algo similar ocurre en *Ariel*, donde las diferencias se establecen respecto a las fuerzas de seguridad del Estado. Tampoco se libra de la crítica de Kaurismäki el sistema judicial, al que acusa de parcial y desigual. A su juicio, la justicia no es igual para todos siendo el argumento de *Crimen y castigo* muy revelador al respecto. Un importante empresario atropella a una joven mientras conducía borracho y la justicia lo deja libre por falta de pruebas, lo que demuestra el diferente rasero judicial que se aplica a ricos y pobres. Más adelante, el joven justifica su crimen tildando de «piojo» social al empresario asesinado, crimen que, a su juicio, no es contra una persona específica, sino contra el sistema: «Quería matar a un principio, no a un hombre». En *La vida de bohemia* se da una oposición radical entre los protagonistas «bohemios» y los poderosos (los empresarios, políticos, medios de comunicación, etc.). De naturaleza más material son las desigualdades que se pueden ver en películas como *La chica de la fábrica de cerillas*. La forma de vida de Iiris,

la protagonista, es antagónica a la de Aarne, amante ocasional del que ella se enamora platónicamente, en lo que respecta a vestimenta, residencia, trabajo, etc. Es una muestra explícita de las diferencias sociales y económicas entre ambos; él tiene una vida acomodada, una residencia con lujos, un buen trabajo, frecuentando buenos restaurantes y con dinero para ocio y placer, mientras que Iiris, con un exiguo sueldo, mantiene a sus padres en una vieja chabola. Se da la paradoja de que un personaje sumiso y previsible como Iiris impone su particular igualdad ajusticiando a aquellos que la han humillado.

Otro de los temas de desigualdad denunciado en buena parte de su filmografía es la inmigración, presente en películas clásicas del cineasta como *La vida de bohemia* y, especialmente, en sus dos últimas producciones. El inmigrante no está considerado de la misma forma que el nativo, simplemente porque ha nacido en otro lugar. Es una de las formas básicas de desigualdad en su obra: una impersonalización del individuo, que se tiene que esconder por su situación «irregular» e ilegal. En el film de 1992, uno de los bohemios que protagonizan la cinta, Rodolfo, es expulsado por el gobierno francés por encontrarse en situación irregular. El caso de *El Havre* es incluso más crudo porque se trata de un niño que tiene que permanecer en un puerto varios días, escondido dentro del agua, hasta que recibe la ayuda de un ciudadano anónimo. En su última película es un joven, Khaled, quien sufre la desigualdad entre personas y, en este caso, personifica la vulnerabilidad de los refugiados ante el resto de la sociedad europea, respondiendo a la crisis humanitaria de los expatriados sirios que huyen de la guerra solicitando asilo en Europa[2]. Sin concesiones, Kaurismäki narra brutalmente este episodio de la actualidad mostrando la hipocresía de las instituciones europeas ante el problema humanitario que suponen los refugiados: «Nadie quiere vernos como un problema», le dice Mazdak a Khaled. Mientras los medios de comunicación denuncian la terrible situación que viven los refugiados y la acentuación del conflicto armado en Alepo, Khaled es deportado a su Siria natal porque la administración considera que no es una situación crítica ni existe riesgo para su vida. Kaurismäki es muy crítico con la situación de su país y de Europa en general, sobre todo en materia de derechos humanos:

> Los límites de Europa son los Urales; ¿por qué hablar del desarrollo de los pueblos si todos tendríamos que vivir en el mismo mundo? Por el amor de Dios; es patético, vivir en un espacio, llamado común, cuando, de hecho, no lo es. Una mitad muere de hambre mientras que la otra progresa. Bienvenidos al infierno todos los que progresan (Guirard, 2001).

El paro es otra de las grandes preocupaciones del director finlandés (Heredero, 1999: 99-100), tal como refleja *Nubes pasajeras*. En esta película, como vimos, los dos protagonistas pierden el empleo y deben enfrentarse a la complicada situación económica actual. En este sentido, esta historia resulta más realista y contextualizada; así, cuando la protagonista busca trabajo desesperadamente, uno de los dueños de un restaurante le dice: «El 40 por 100 de los empleados de los restaurantes está en paro. Nadie cena fuera, excepto perritos calientes y tampoco se venden muchos». A esta complicada coyuntura se une la dificultad añadida que supone buscar empleo a partir de cierta edad, como es el caso de los protagonistas; él va a cumplir 50, ella tiene 38. Pese a la relativa juventud de Illona, su situación no es nada sencilla. Un diálogo con un posible empleador es significativo a este respecto:

> DUEÑO DEL RESTAURANTE: Es muy mayor para ser camarera.
> ILLONA: Tengo treinta y ocho años.
> DUEÑO DEL RESTAURANTE: Por eso. Puede morir en cualquier momento.
> ILLONA: Usted pasa de los cincuenta.
> DUEÑO DEL RESTAURANTE: Eso es diferente. Tengo enchufe.

El diálogo, se hace más surrealista si cabe, cuando el empresario trata de venderle un seguro de vida: «Y además fuma, ¿tiene un seguro de vida?».

Se observan, en cualquier caso, pocos ejemplos en la obra del cineasta en que se refleje un espíritu igualitario en un sentido estricto. En lo que respecta al género[3] tenemos *La vida de bohemia*; concretamente, la escena en que Rodolfo y Mimi se están repartiendo las tareas vitales de la pareja y, en tono jocoso, él le comenta que le corresponden las tareas domésticas, para inmediatamente después reconocerle que era una broma, que él las asume también. También la apertura de *Nubes pasajeras* contiene un claro mensaje de igualdad libertaria: «Crea un mundo donde todo el mundo es libre», dice la letra de la canción al piano que abre la película mientras aparecen los títulos de crédito. Del mismo modo, el cierre de la película

deja abierta una ventana a la esperanza. El restaurante que abren, llamado «Trabajo», recibe clientes de todo tipo y condición social, desde hombres de negocios con trajes y corbatas hasta operarios de la empresa de basura ataviados con el mono de trabajo.

4. Conciencia de clase

La conciencia de clase es clave en la ideología socialista, y por consiguiente en el cine de Kaurismäki. No obstante, el autor se aleja de la épica de la lucha o revolución del proletariado —huye de los «tópicos propios del conflicto dramático en el cine sobre la clase trabajadora, ya que en sus películas no hay ni accidentes laborales, ni huelgas u ocupaciones de empresas» (Monterde, 1999: 33)— que se narra en la filmografía de otros colegas: «La grandeza con que Kaurismäki inviste a sus obreros no tiene nada que ver con el mito, ni con el carisma, como ocurre en los casos de Guédiguian o León de Aranoa, respectivamente» (Losilla, 2014: 237); su óptica es más empática, costumbrista y en cierto modo terrenal[4]. La grandeza del obrero que retrata el finlandés «proviene del silencio, del gesto humilde pero firme, y sobre todo del modo en que acceden a veces al *happy end* no por la vía reaccionaria de la causa y el efecto, de los actos que tienen consecuencias, sino a través del sueño, de la fantasía, del deseo, sus únicas armas frente a la lógica burguesa» (Losilla, 2014: 237). En efecto, su filmografía está plagada de guiños amables al proletariado, a la clase obrera, y, por oposición, a los poderosos, la clase dominante. El director finlandés marca una abrupta distancia entre ricos y pobres; casi parece que no comparten una misma realidad social.

Para crear este distanciamiento, en la mayoría de las ocasiones recurre a la ironía y a la hipérbole: «Me gustaría hacer algo decente, ser como los demás, un ser humano», dice un Hamlet surrealista y existencial en el film que adapta el clásico. Dicho distanciamiento provoca que las clases obrera y dominante tengan un discurso propio cada una, totalmente ajeno entre sí, sin tener conocimiento acerca de la realidad del otro. En *Sombras en el paraíso* el compañero de Nikander —ambos son conductores de camiones de basura— le dice poco antes de morir: «No quiero morir al volante», a lo

que el protagonista le replica: «¿Cómo, entonces?». Y el primero sentencia: «En un despacho».

Con el fin de denunciar esta oposición entre clases, Kaurismäki también recurre a contrastes muy acusados donde no caben grises, como el que se describe en *El Havre* entre el negocio de una zapatería de lujo y el oficio más tradicional de limpiabotas de Marcel, su protagonista. Metáfora hiperbólica del capitalismo (negocio cuyo fin es vender nuevos productos y conseguir el mayor beneficio) y el limpiabotas (que se afana en reparar zapatos viejos, lo cual supone una barrera para el negocio). Visualmente se muestra la paradoja en una escena muy explícita: el empresario expulsa a Marcel abruptamente de los alrededores de la tienda.

Más allá de esta dicotomía, Kaurismäki tiene como principal objetivo reflejar la realidad de la clase trabajadora de forma realista, y en cierto modo, sincera. Una realidad cruda y brutal que se puede rastrear a lo largo de la amplia filmografía del director. Una de sus primeras películas, *Calamari Union*, denuncia de forma explícita el contexto económico que le ha tocado vivir a la clase obrera contemporánea, valiendo como ejemplo esta agria sentencia:

> La vida es imposible en esta parte de la ciudad. Las circunstancias nos marcaron a temprana edad: hacinamiento, ignorancia y hambre [...] Como lepras nos escondemos en callejones traseros. Somos humillados y escupidos, como si no fuéramos miembros libres de una orgullosa nación. Además, una anciana me golpeó en la pierna sólo porque abrí la boca en el lugar equivocado. No soy un perro. Sé que también ustedes pueden respetarse a sí mismos si es necesario. Por eso estamos aquí hoy: no más llantos. Es hora de irse.

Esta idea de la huida es una constante en el cine del finlandés, como se puede observar en *Ariel*. La situación desesperada tras el cierre de la mina lleva al padre del protagonista, Taisto, al suicidio; antes de ello, lo convence para que huya de la ciudad:

> Aquí no hay nada para ti. No hay trabajo. Acabarás sin rumbo, meando en las esquinas. No tendrás hijos, te emborracharás. Te regalo el coche, lo cuidarás mejor que los otros; son unos desgraciados. Se morirán de asco aquí mismo. O, en el mejor de los casos, acabarán ahorcándose en el sur. Este mundo ya no me inspira, pero no hagas lo mismo que yo. También soy un desgraciado.

Precisamente, el destino trágico del trabajador es otro de los motivos recurrentes en las películas del cineasta. Dice Heredero que «es un cine preñado de pesimismo, portador de una radiografía feroz, y a veces negrísima de la sociedad finlandesa en la que arraiga» (1999: 9). En *Juha*, el protagonista yace en un vertedero de la gran ciudad, al igual que en *La vida de bohemia* muere Mimi víctima de una terrible enfermedad. En algunos casos el final es agridulce, como ocurre en *Luces al atardecer*, en la que su protagonista, Koistinen, termina malherido, pero al menos con el consuelo del amor. Del mismo modo, en la última escena de *El otro lado de la esperanza*, Khaled sonríe, a pesar de estar herido de gravedad. La ausencia de esperanza para el trabajador también se representa en algunos pasajes de la obra del cineasta, como en una escena de *El Havre*, que refleja un nítido contraste entre ricos y pobres. En la misma mantienen una conversación un médico y la protagonista, Arlletty:

> MÉDICO: Los milagros existen.
> ARLLETTY: No llegan a mi barrio.
> MÉDICO: Intentaré hablar con un ministro.

Otra de las temáticas fundamentales asociadas a este ideologema presentes en la mayor parte de la filmografía del director es el discurso obrero, por medio de frases hechas y lugares comunes en contextos por lo general surrealistas. En *Nubes pasajeras* el protagonista pregunta jocosamente a su mujer: «¿Hay comida para un obrero o tengo que cenar fuera?». Un caso paradigmático es *La vida de bohemia*, que contiene numerosas expresiones asociadas al mundo del trabajador y su ideología. Marcel, un escritor bohemio que tiene un manuscrito que precisa revisión, le contesta a un camarero interesado en leerlo: «Será una opinión de la clase trabajadora. Desacreditará a los editores». Schaunard, un músico excéntrico, insulta a Gassot, un magnate de la prensa interesado en Marcel: «Gassot es un defensor de la derecha», para denunciar a su compañero Marcel con las palabras: «Tus principios te impiden comer pan mojado en el sudor del pueblo». Será el propio Marcel quien, más adelante, también insulte a Gassot llamándolo despectivamente «capitalista».

Si por un lado Kaurismäki focaliza en el trabajador sus esfuerzos, por otro lado su antagonista también tiene una presencia notable en sus

películas. En efecto, los poderosos, los ricos, las grandes empresas, participan activamente en el universo del cineasta, pero esta vez en un sentido despectivo —«la gente rica es aburrida», dice Kaurismäki (Bono, 2017: 28)— hasta el punto de ridiculizar a la clase dominante a partir de distintos recursos, como la caracterización, sus diálogos absurdos, su falta de inteligencia, etc. Las diferencias no solamente se basan en lo económico, sino también en cuanto a valores, educación, filosofía, etc., de modo que los desfavorecidos suelen asociarse con valores positivos mientras que la clase dominante se relaciona con una representación negativa, por lo que el público se siente más cercano e identificado con los primeros. Así, es muy común en las películas que los ricos se vinculen a un concepto de maldad muy amplio; se muestran indiferentes al dolor del trabajador, son insolidarios, egoístas, avariciosos, y, como vimos antes, tremendamente individualistas. En *La chica de la fábrica de cerillas*, Aarne, que disfruta de una vida acomodada, es retratado como un monstruo; en un acto despreciable le deja dinero a Iiris pensando que es una prostituta y le manda un cheque para que se deshaga del feto fruto de la relación, con una nota que reza: «Deshazte del renacuajo». Del mismo modo, en *Luces al atardecer*, un banquero se mofa del proyecto que quiere emprender el protagonista para el que solicita un préstamo: «¿Eres un cómico? ¿Quieres alegrarme el día? ¿Qué garantía puede aportar un don nadie como tú?». Cuando lo invita a abandonar su despacho, un viejo «botones» del banco le está esperando para que salga por la puerta de atrás.

El papel del poderoso como un ser estulto también es constante en las películas del cineasta. *Calamari Union* muestra a uno de los personajes manifestando: «Nadie me quiere. Todos me detestan y me desprecian. Sólo me quieren porque mis padres son muy ricos». En *Sombras en el paraíso*, igualmente, la justificación del despido de la protagonista, Illona, por parte del jefe es que «el supermercado es como una máquina, y no siente». En la misma película asistimos a otro papel asignado por el cineasta a esta clase que se considera superior, traducido en clasismo acompañado de mala educación: «¿Quién era el bruto ese?», pregunta el nuevo jefe de Illona en la tienda de ropa en que consigue trabajo. En esta misma línea, a uno de los

protagonistas de *Toma tu pañuelo, Tatiana* le tildan de «paleto» por su indumentaria.

Una de las películas más incisivas en este descrédito de la clase dominante es *Hamlet va de negocios*. Este film explota todas las posibilidades del hombre de negocios kaurismäkiano para ridiculizarlo hasta el absurdo. *Hamlet va de negocios* es una versión «empresarial» del *Hamlet* de Shakespeare y sus tramas, conspiraciones y corruptelas palaciegas, esto es, envidias, celos, duelos o incluso asesinatos provocados por las ansias de poder (muy presentes en la obra del dramaturgo británico). El guion es una adaptación *sui generis* de la obra original: el nuevo presidente de una gran compañía —tras asesinar al anterior presidente con la ayuda de la mujer del difunto, amante del asesino, para más inri—, comienza a adoptar medidas injustas, poco éticas o directamente ilegales (quemar una fábrica para cobrar el seguro). Klaus, el nuevo presidente, es un ser detestable, más allá del asesinato del padre de Hamlet, que como en el drama original no duda en intentar asesinar a su hijastro. Sin embargo, su ensañamiento en esta versión es con la clase trabajadora: quiere cerrar la naviera y el aserradero para especular con patos de juguete. En una escena, estas técnicas mafiosas que practica son ligeramente cuestionadas por su segundo, Polonio, en lo que se refiere al ánimo de los trabajadores: «El cierre de la naviera puede encender los ánimos», dice textualmente; a lo que Klaus responde lapidariamente: «Lo cerraremos todo. El frío y el hambre les obligarán a irse, a desalojar los edificios». Polonio es otro de los personajes despreciables de este drama. Uno de los pasajes donde se retrata es cuando presiona a su hija Ofelia para que siga seduciendo a Hamlet, o más bien aguantando sus toscos cortejos: «Esa familia tiene demasiado dinero para que se lo quede una secretaría», le dice. En otros momentos, no duda en criticar a su hijo Lauri por ser buena persona («La dulzura sirve de poco en estos días. Lauri es bueno, demasiado bueno»), achacando ese «defecto» a que «por sus venas corre la débil sangre de tu madre» o alegrarse de ser católico para casar a su hija y blindar el matrimonio basándose en que el «divorcio le saldría carísimo». El propio Hamlet, un personaje heroico en la obra original, queda retratado con un aspecto repugnante y una personalidad torpe y atolondrada en esta versión; en una

de las escenas en que se supone que va a emitir un juicio de valor importante, dice lo siguiente: «En mi opinión, la clase obrera tiene un problema. No podéis ir a los mismos sitios que la gente elegante».

En esta misma línea, y acentuando el rol despótico del empresario, en *Leningrad Cowboys Go America* se construye el personaje del mánager Vladimir como si de un dictador se tratara —«koulak» lo califica el propio Kaurismäki (Heredero, 1999: 82). Es él quien administra la propiedad común; los bienes y ganancias que el grupo de música consigue en sus actuaciones son distribuidos de forma desigual. Así, Vladimir obtiene gran parte de los beneficios, frente a la cantidad exigua que destina a la banda. Una escena muy representativa de este talante tiene lugar cuando Vladimir come en un restaurante y le da las sobras al perro, mientras los músicos contemplan la escena hambrientos. El control que ejerce no es sólo económico, sino también espiritual, erigiéndose como líder absoluto en todas las facetas de la vida; líder al que el grupo obedece de forma servil y sumisa. La segunda parte de la saga, *Leningrad Cowboys Meet Moses*, explota este dominio espiritual del mánager con su banda personificando este la figura del profeta Moisés: «¡Yo hago lo que quiero! Vuestro deber es obedecer. Los negocios son los negocios y Moisés es Moisés». Así, se dota al personaje de un aura religiosa, cuasi mística y, por tanto, incuestionable, que complementa la faceta empresarial de la primera entrega. «Haré lo que hagan los demás. Es más fácil», es la respuesta de uno de los músicos ante la posibilidad de discutir la obediencia al líder.

5. Propiedad común

Muy conectada con la conciencia de clase, la propiedad común enfrentada a la propiedad privada y, por extensión, al capital, supone un ideologema muy recurrente en la cinematografía de Kaurismäki. Efectivamente, el cineasta entiende que uno de los motores de desigualdad en la sociedad contemporánea es la excesiva acumulación de riquezas, lo que no duda en calificar como injusto y desequilibrado. El propio director denunciaba en una entrevista contenida en el documental *Aki Kaurismäki* en la colección *Cinéma, de notre temps*: «[...] tenemos que admitir que el

mundo occidental está intencionadamente matando de hambre a medio mundo. Nuestros niveles de vida son tan altos que medio mundo tiene que morir» (Guirard, 2001). Este espíritu de denuncia está presente en buena parte de su producción desde diversos ámbitos. Uno de los más utilizados es el discurso de la privatización. Por ejemplo, en *Contraté a un asesino a sueldo*, el gobierno británico privatiza la empresa de aguas y el actual propietario en su nueva política empresarial decide despedir primero a los ciudadanos no británicos. La deshumanización del empresario es tal que ni siquiera sabe el nombre del empleado despedido que lleva toda su vida en la empresa. Es una situación hilarante e hiperbólica en la que se muestra a un empleado público que repite un mantra como un autómata y necesita de una ayudante para conocer cualquier registro humano del trabajador. Igualmente, ámbitos como la salud y la educación son también víctimas de la sed privatizadora. En *La vida de bohemia*, veíamos cómo los protagonistas tenían que correr con unos gastos inasumibles para la operación de Mimi. De igual modo, se denuncia esta dinámica en el terreno educativo en *Luces al atardecer*: a una escena en que se nos muestra una clase de ciencias empresariales, le sigue otra en que cada alumno abona una cantidad al docente al término de la misma. Esta realidad tan presente en nuestros días la caricaturiza el finlandés con situaciones exageradas, como en el caso de *Un hombre sin pasado*, en el que se privatiza la playa.

Del mismo modo, esta política de privatización se acompaña en ocasiones por el auge de un liberalismo económico radical que lleva a los trabajadores a situaciones extremas. Es ilustrativa al respecto *Nubes pasajeras*, donde, con el objeto de «reorganizar» la compañía —de nuevo, la jerga tópica de lenguaje empresarial— la empresa de tranvías despide personal jugándose el puesto literalmente a las cartas. Con ello, Kaurismäki denuncia la arbitrariedad de este tipo de decisiones. La justificación del despido es más desesperante si cabe: «Muchas líneas no son rentables. Muchos van en coche, otros toman el metro y el resto no tiene ni para andar». El cese de una actividad empresarial es otra de las máximas de denuncia en el cine del director; por lo general, por motivos especulativos o poco éticos. Un caso ya estudiado es la intención de cerrar una empresa naviera y un aserradero en *Hamlet se va de negocios*. Una situación similar

se da en *Nubes pasajeras* cuando cierran el restaurante. En esta misma línea, es especialmente significativo el papel que el cineasta concede a los puertos. De hecho, en casi todas sus películas aparece un puerto con un significado variable (el puerto como válvula de escape, como lugar de llegada, etc.). En este contexto, el puerto sin actividad es una metáfora de los efectos de la globalización y la especulación empresarial. *Contraté a un asesino a sueldo*, *Hamlet* y *Un hombre sin pasado* utilizan este escenario para denunciar la avaricia, egoísmo e individualismo de la clase dominante empresarial, que deja en paro a la clase obrera con ánimo de lucrarse.

Otro de los caballos de batalla del cineasta, vinculado estrechamente al sistema capitalista, son los bancos. Ya vimos cómo un banquero despiadado insultaba al protagonista de *Luces al atardecer* y, de la misma forma, los protagonistas de *La vida de bohemia* tenían que enfrentarse a un desahucio. Sin embargo, películas como *Nubes pasajeras* se configuran como un alegato antiempresas financieras. El restaurante donde trabaja la protagonista, Ilona, es intervenido por la entidad bancaria tras un impago después de treinta y ocho años cumpliendo con su obligación. En otro pasaje de la película, el director de una oficina afirma: «Los bancos no asumen riesgos», en respuesta a una solicitud de préstamo de Ilona con objeto de emprender un negocio.

También es representativa una crítica ácida y mordaz hacia todo lo que representa el Estado típicamente burgués, es decir, al uso del poder público por parte de los ricos y los poderosos. *Un hombre sin pasado* ilustra perfectamente esta denuncia. En la escena en la que entrevistan al protagonista para ejercer de soldador, la funcionaria le dice que le da igual cómo se llama o dónde ha nacido: «Deme lo necesario para pagar los impuestos. Es lo único que le interesa al gobierno y yo paso más aún». Ante esta afirmación, él le pregunta si puede pagar al contado, a lo que ella contesta: «¿De qué vivirían los bancos? Abra una cuenta en Suiza». En general, Kaurismäki retrata al Estado como un ente frío y deshumanizado, por medio de diferentes empleados públicos: funcionarios, policías, burócratas, etc. Invisibilizando en algunas ocasiones y ocultando de manera explícita, en todo momento, a los gobernantes; no hay ninguna película en la que aparezca algún político o un alto representante del Estado.

Por otra parte, y aunque en un grado menor, con una visión más optimista y conciliadora, y sin ánimo de denuncia o crítica, el cineasta refleja la propiedad común como espíritu solidario, constructivo y colectivo. La mayor parte de los personajes, pese a su situación desesperada, comparten lo poco que tienen. Como ya vimos en los ideologemas de colectivismo, cooperación e igualdad, existe un importante vínculo fraternal entre los desheredados y olvidados de la sociedad capitalista: «Sus películas hablan, ciertamente, de la soledad de los marginados y de la derrota de los vencidos, pero también del refugio que ofrece el amor y de la esperanza implícita en ese imaginario que sigue apostando, contra toda evidencia, por un mundo mejor» (Heredero, 1999: 9). Ejemplo de ello es la relación que mantienen los dos protagonistas de *Sombras en el paraíso*, Nikander y Melartin, buenos amigos que lo comparten todo. Esta hermandad también se aprecia en la amistad que se fragua entre Kahled y Mazdak en *El otro lado de la esperanza*, Taisto y Mikkonen en *Ariel*, Koistinen y Aila en *Luces al atardecer*, etc. En otras producciones, este espíritu de bien común se hace extensible a colectivos más amplios, como puede ser un barrio en *El Havre*, o un grupo de bohemios en *La vida de bohemia*. Con todo esto, podríamos decir que ninguna de sus películas está exenta de este ideologema, tanto en su vertiente positiva como negativa.

IV. CONCLUSIONES

Aki Kaurismäki se configura como uno de los principales representantes de los valores del socialismo en el cine europeo, entendido el socialismo de una forma amplia, como no puede ser de otra manera tratándose de una ideología política tan compleja y atomizada. Si bien él se reconoce abiertamente socialdemócrata —y en buena parte de su cinematografía así se refleja— no es menos cierto que, a nuestro entender, en algunas de sus películas se observan guiños al marxismo, al owenismo o incluso al fabianismo.

En el contexto actual, Kaurismäki es una *rara avis*; no existe en Finlandia un movimiento cinematográfico socialista, y ni siquiera su hermano Mika se muestra tan comprometido con la realidad social del momento. También resulta una excepción en lo que a cine crítico europeo contemporáneo se refiere: aunque cineastas como el portugués Miguel Gomes, el español Fernando León de Aranoa y, sobre todo, el británico Ken Loach representan una óptica crítica muy realista que denuncia la desigualdad de forma incisiva, árida, brutal, Kaurismäki se desmarca de esta tónica, no en el contenido, sino en la forma. Por lo general, el lenguaje que desarrolla es más poético, al igual que hace un uso mesurado del humor, lo que reduce en parte la dureza de la situación. En efecto, el cine del finlandés se desliza entre el humor absurdo con el que, por ejemplo, denuncia los privilegios de la clase dominante, y el surrealismo buñueliano en una suerte de cuento de hadas con final feliz para desdramatizar la cruda realidad de la clase obrera contemporánea.

Todo esto confluye en una visión utópica que se refleja en la construcción armónica de la sociedad, en la que la clase trabajadora se erige como héroe de sus películas, mientras que la clase dominante es ridiculizada o simplemente invisible. En este sentido, y en su afán de simplificar el relato, a modo de fábula desarrolla mecanismos de opuestos muy obvios: buenos/malos, ricos/pobres, felices/infelices, etc. Esta óptica maniquea se manifiesta especialmente en la demonización de la clase dominante y la personificación de la bondad natural del trabajador en sus protagonistas, héroes proletarios que personifican todo lo positivo del género humano: igualdad, empatía, solidaridad, etc. El carácter colectivo y comunitario, uno de los principales ideologemas socialistas, está presente en la solidaridad y empatía que se profesan cuantos personajes desarropados y olvidados por la sociedad pueblan su filmografía; colectivismo que el propio Kaurismäki practica más allá del mensaje de sus películas en lo que se refiere al proceso de producción de éstas: manteniendo al equipo técnico sistemáticamente (como hacen sus personajes cuando se levantan después de una caída y buscan a sus excompañeros) y repitiendo el elenco de actores en cada film, como si de una cooperativa se tratara.

En términos generales, todos los ideologemas tienen una presencia notable en la filmografía del director, como hemos podido comprobar en el análisis. Sin embargo, la forma en que se explicitan difiere en función de las películas y de la intencionalidad del director. Así, ciertos ideologemas se reflejan nítidamente, respetando fielmente los postulados socialistas, como es el caso de la conciencia de clase y la propiedad común, mientras que otros ideologemas presentan una estructura más compleja y rica en matices. Por ejemplo, hay películas que evidencian directamente la igualdad, la comunidad o la cooperación y otras, en cambio, muestran precisamente todo lo contrario con el fin de denunciar la desigualdad: la injusticia, la escasa empatía o nula solidaridad de la sociedad actual, sobre todo en lo que ataña a las estructuras de poder. Por otro lado, se trata de un cine especialmente incisivo en lo que respecta al poder económico representado por el sector financiero, retratando sujetos individualistas, avariciosos y sin escrúpulos. Otra de sus críticas más cáusticas se dirige a las diferentes manifestaciones del poder político (policía, funcionarios, etc.), que tienen automatizados sus comportamientos como si se tratara de robots dirigidos por altas instancias. Pero a diferencia de los banqueros, a los que muestra de forma explícita, estos últimos son invisibles al espectador, denunciando de este modo la ceguera de las instituciones políticas hacia los ciudadanos. De hecho, la crítica política progresivamente trasciende las fronteras de su país natal, muy presente en sus inicios, para cubrir todo el territorio europeo, evidenciando problemas de actualidad como el drama de la inmigración o la crisis de los refugiados en sus últimas producciones.

En definitiva, el cine de Kaurismäki, parco en palabras, estilo y lenguaje, pero enormemente rico en lirismo, poesía y humor surrealista, se configura como un azote desde la izquierda a las estructuras de poder, una denuncia ácida y sin concesiones al capitalismo salvaje y a la miopía e hipocresía a partes iguales de los gobiernos hacia la problemática de la clase trabajadora (desempleo, vivienda, igualdad, etc.). Pero, al mismo tiempo, hay un leve mensaje de esperanza en sus películas, un mensaje que a modo de canción folk-*rock* susurra a los trabajadores que aún no está todo perdido.

V. REFERENCIAS

ANGULO, Jesús (1999): «¿Pero quién demonios es Aki Kaurismäki? Dos o tres cosas que sabemos de él», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 13-16.

BONO, Ferrán (2017): «Aki Kaurismäki. Cineasta», *El País*, 2 de abril. Fecha de consulta: 14/06/2017. <http://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/02/actualidad/1491115255_958574.html>

CARRERA, Pilar (2012): *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid.

DELLE FEMMINE, Laura (2017): «El número de refugiados sirios supera los cinco millones, según la ONU», *El País*, 30 de marzo. Fecha de consulta: 14/06/2017. <http://internacional.elpais.com/internacional/2017/03/30/actualidad/1490868402_178024.html>

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1999): «*Contraté a un asesino a sueldo*. La esperanzada historia del suicida cobarde», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.). *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 129-130.

FOTOGRAMAS (2017): «*El otro lado de la esperanza*: Aki Kaurismäki denuncia el drama de los refugiados con una comedia», *Fotogramas*, 22 de marzo. Fecha de consulta: 14/06/2017. <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/El-otro-lado-de-la-esperanza>

GIRARD, Guy (2001): *Cinéma, de notre temps: Aki Kaurismäki (TV)*, AMIP/Arte France/Institut National de l’Audiovisuel (INA) / Sputnik.

HEREDERO, Carlos F. (ed.) (1999): *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.

— (1999): «Cuentos de silencio y de melancolía», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.). *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 9-12.

— (1999): «“Solo puedo ser fiel a mi idea del cine”», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*,

Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 71-104.
HERRERO, Carlos F. y FERNÁNDEZ, Joxean (eds.) (2014): *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, Nosferatu, San Sebastián.
HEYWOOD, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, 4.ª ed., Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.
LICHTHEIM, George (1990): *Breve historia del socialismo*, Alianza, Madrid.
LOSILLA, Carlos (2014): «El trabajo del espectador. La elipsis, la digresión y el deseo», en: HERRERO, Carlos F. y FERNÁNDEZ, Joxean (eds.), *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, Nosferatu, San Sebastián, pp. 233-239.
MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1998): *Manifiesto comunista*, Crítica, Barcelona.
MONTERDE, José Enrique (1999): «Náufragos del proletariado. Nuevas formas de presentación para la clase trabajadora», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 31-36.
NESTINGEN, Andrew (2016): «Aki Kaurismäki – From Punk to Social Democracy», en: HJORT, Mette y LINDQVIST, Ursula (eds.), *Companion to Nordic Cinema*, Wiley-Blackwell, Boston/Oxford, pp. 291-312.
PARTEARROYO, Tony (1999): «Los que reciben las bofetadas», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 43-48.
PERTIERRA, Tino (1999): «Crimen y castigo. Boceto de la podredumbre humana», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 107-108.
PRZEWORSKI, Adam (1988): *Capitalismo y socialdemocracia*, Alianza, Madrid.
PORTON, Richard (2001): *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Gedisa, Barcelona.
QUINTANA, Ángel (1999): «*Hamlet Goes Business*. La sacralización de la palabra», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El*

cine de Aki Kaurismäki, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 119-120.

RIAMBAU, Esteve (1999): «*Juha*. La inocencia perdida», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 143-144.

SALVÁ, Nando (2017): «Aki Kaurismäki: "Hay que exterminar a los ricos y a los políticos que les lamen el culo"», en: *El Periódico*, 8 de abril. Fecha de consulta: 14/06/2017. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/aki-kaurismaki-entrevista-otro-lado-esperanza-5959998>

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): «Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales», en: CAMARERO, Gloria (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal, Madrid, pp. 79-88.

SELVA, Marta y SOLÀ, Anna (1999): «Las mujeres y los trabajos. La exigencia de forzar los márgenes», en: HERRERO, Carlos F. y FERNÁNDEZ, Joxean (eds.), *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, Nosferatu, San Sebastián, pp. 215-224.

SOTELO MARTÍNEZ, Ignacio (2006): «Socialismo», en: ANTÓN MELLÓN, J. (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 79-100.

TORREIRO, Casimiro (1999): «Sombras en el paraíso. Estonia, patria querida», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 111-114.

VARIETY (2003): «The Masters. Key Creatives Continue the Edgy Eurofilm Tradition». Fecha de consulta: 14/06/2017. <http://variety.com/2003/film/features/the-masters-1117896411/>

VERDÚ SCHUMANN, Daniel (2002): «El cine e ideologías de izquierdas. 2. Revisión y compromiso después de 1989», en: CAMARERO, Gloria (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Akal, Madrid, pp. 67-78.

VON BAGH, Peter (1999): «Nacimiento de un cineasta. Huellas y raíces de una cultura», en: HEREDERO, Carlos F. (ed.), *Emociones de contrabando.*

El cine de Aki Kaurismäki, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 17-22.

---

1 Esta es la época que, según reconoce posteriormente el propio Kaurismäki, más le marca en su trayectoria y estilo cinematográficos: sus personajes —«todos los personajes de mis películas realistas provienen de los distintos lugares en los que trabajé durante los setenta» (Heredero, 1999: 77), reconoce— tramas, atmósferas e incluso objetos, remiten irremisiblemente a sus años de obrero no especializado en la Finlandia de la década de los setenta del siglo XX. De ahí que el cineasta llegue a señalar que la obsolescencia de los objetos que utiliza como atrezo se inspiran en los años setenta (Heredero, 1999: 75). En sus propias palabras: «Vivo en el pasado. Siempre he vivido con un mínimo de treinta años de retraso. Soy un nostálgico de la época en la que no había tantos coches, ni videocasetes ni tanta tecnología» (Heredero, 1999: 97). En esta línea, hay autores que asocian estos momentos vitales del cineasta con las distintas etapas políticas que ha vivido Finlandia (Nestingen, 2016: 300).

2 A pesar de que el conflicto se remonta al año 2011, la crisis humanitaria que supone millones de sirios huyendo de la guerra y solicitando asilo a Europa, despunta en 2016 (*El País*, 30/03/2017).

3 Selva y Solá, en su trabajo «Las mujeres y los trabajos. La exigencia de forzar los márgenes», encuentran al finlandés —junto a otros cineastas— como representante de una nueva tendencia de reflejar el trabajo femenino en el cine mediante películas como *La chica de la fábrica de cerillas* o *Nubes pasajeras* (2014: 219).

4 Dice acertadamente Monterde: «Estamos, paradójicamente, ante un cine sobre el proletariado con proletarios individualizados, pero sin la presencia del proletariado como colectivo. Y eso implica que jamás haya alusiones a las formas organizadas de la clase obrera, como los sindicatos [sic]. Parece claro, pues, que a Kaurismäki le interesa ante todo la "condición proletaria" mucho más que el proletariado como clase» (1999: 33).

5

COMUNISMO EN LA LITERATURA JUVENIL SOVIÉTICA: EL CASO DE ARKADI GAIDAR

MARTA POLICINSKA MALOCCO

> *La literatura debe ser considerada en su relación inseparable con la vida de la sociedad, sobre la lontananza de los factores históricos y sociales que influyen al escritor; éste ha sido siempre el principio director de la investigación literaria soviética. Se fundamenta en el método marxista-leninista de percepción y de análisis de la realidad, y excluye el punto de vista subjetivo y arbitrario que considera cada libro como una entidad independiente y aislada. La literatura es un fenómeno social: la percepción de la realidad a través de la imagen creadora.*
>
> (A. Zhdanov)

I. INTRODUCCIÓN

En una sociedad tan altamente politizada como la de la Unión Soviética, la literatura, o el arte en general, no era un mero entretenimiento. Constituía una poderosa herramienta a través de la cual no sólo se controlaba la no-aparición del pensamiento no deseado (sobre todo a través del mecanismo de la censura), sino que se moldeaba al ciudadano para su conversión en un «hombre nuevo», un ser que encajaría perfectamente en aquella sociedad que se intentaba construir. Sucesora del pensamiento marxista en el que la superestructura legal, política y social surge de la base económica, la cual es el fundamento real y tangible de la sociedad, la ideología que surgirá en la Unión Soviética considerará los valores espirituales y políticos como potentes armas, con lo cual dichos valores debían aparecer en aquellos discursos que mejor podían fijar determinadas estructuras mentales, tan necesarias en un cambio de paradigma; un paradigma que artísticamente acabó siendo plasmado en la doctrina del realismo socialista.

En el momento de su aparición, el realismo socialista reclamaba para sí un claro fin: un arte al servicio del Estado. No hay que olvidar que detrás de la palabra «sociedad» se escondían siempre los intereses del Partido Comunista y la ideología marxista-leninista que pretendía la creación de un hombre y una sociedad nuevos, y que utilizaba a los escritores y artistas como «los ingenieros de las almas humanas». Eso hacía que en la Unión Soviética fuera admisible tan sólo un tipo de discurso, aquel que se enmarcaba en el propósito de «persuasión» que propugnaba el Partido Comunista: la literatura debía ofrecer «modelos» de comportamiento para un ciudadano perfecto, cambiar la mentalidad y la conducta de las personas, hacerles pensar como si fueran una pequeña parte de una perfecta maquinaria del Estado. La función de la literatura era eminentemente práctica, y todo discurso que no cumplía con ella era eliminado y proscrito. Los escritores sólo tenían dos opciones: o se plegaban a las exigencias estatales, o en el mejor de los casos escribían para el cajón y eran condenados al olvido. En el peor de los casos eran liquidados, ya fuera directamente o por las duras condiciones de los campos de trabajo en que eran internados. Por tanto, la institucionalización de la literatura, que tiene lugar en todas las sociedades (ya que los escritores publican, tienen un estatus específico, la literatura tiene su lugar en el sistema educativo, y es discutida y analizada), en la Unión Soviética se convierte en una «estatalización». Es patente que en la Unión Soviética el texto no valía por sí mismo: su validez sólo era adquirida si era compatible con el discurso general y con los procesos de interacción y comunicación social, y aceptado por los «agentes de transformación» (Schmidt, 1999: 200) que, en este caso, eran los órganos del Partido. El arte tenía que educar, y de esa «educación» o «reeducación» no podía escapar nadie; desde luego, los jóvenes y los adolescentes eran un objetivo prioritario para el régimen, ya que serían ellos los que se convertirían en un futuro en los ciudadanos dignos de aquella sociedad soñada y creada por los líderes socialistas, y además su corta edad aseguraba una fácil permeabilización a las ideas «nuevas», sin que hubiera en ellos una contaminación excesiva por las ideas previas a la Revolución.

La creación de un mundo nuevo tenía que pasar por la creación de un nuevo hombre, y la estructuración y planificación de la educación de los

niños y de los adolescentes fue una preocupación importante para el Partido y el gobierno soviético. Al propio Stalin le gustaba aparecer en la prensa como «el amigo de los niños», fotografiarse con ellos (Brooks, 2000: 90). Aunque ya antes de la Revolución existía en Rusia abundante literatura para los más jóvenes, bajo el régimen soviético la literatura juvenil tuvo que encauzarse dentro de las directrices generales dictadas para la literatura en general. Así, por ejemplo, en un decreto social las autoridades dieron la orden de que las obras dedicadas a los niños debían despertar el odio hacia los enemigos de la clase obrera y el amor hacia la Revolución (Brajnovic, 1975: 117-118). Brajnovic diferencia entre la literatura para los niños más pequeños, que gozaba de cierta libertad tanto en lo referente a la temática como los métodos de composición, el estilo y el contenido, y la literatura dedicada a los niños mayores de ocho años y adolescentes, estrechamente vigilada por la censura. Brajnovic apunta lo siguiente:

> La mayor parte de estos libros estaban dedicados a la «edificación del socialismo soviético», al «gran plan» (el plan quinquenal), al Ejército Rojo, a la figura histórica de Lenin y luego de Stalin, etc. El pasado, anterior a la Revolución, se presentaba en estos relatos como una larga época de oscuridad en la que los adolescentes eran unos verdaderos mártires explotados [...] por los aristócratas y burgueses. También se dedicaba mucha atención a las hazañas y aventuras de los investigadores soviéticos y a los éxitos políticos en el campo internacional, económico y diplomático, es decir, a todo lo que despertaba la confianza y el orgullo en y por el poder comunista en el país (1975: 123).

La preocupación del gobierno soviético por la educación ideológica de sus ciudadanos más jóvenes se traducía en las cifras de edición de libros dedicados expresamente a ellos. Según los datos de *Bibliografía de la literatura infantil* publicada por I. I. Startsov en 1934, en los primeros quince años de la existencia de la Unión Soviética se publicaron casi 11.000 títulos de libros infantiles y juveniles, muchos de ellos con una tirada verdaderamente extraordinaria. Posteriormente a esos años, sólo la editorial Gosdetizdat editaba entre 200 y 350 libros de este tipo al año, con una tirada conjunta de casi 30 millones de ejemplares. Evidentemente, esas cifras no querían decir nada sobre la calidad intrínseca de las obras, que era más bien baja; de hecho en una conferencia organizada en 1936 por el Komsomol (la organización juvenil soviética), la declaración conjunta de 120 escritores y periodistas calificó la literatura infantil como carente de

todo valor artístico, por el «vacío aburrido» de sus contenidos, «la indiferencia y superficialidad» de su construcción y «el lenguaje vulgar y casi analfabeto» de su estilo (Brajnovic, 1975: 124-125).

En este contexto, y en medio de un mar de literatura juvenil de mala calidad, Arkadi Gaidar (seudónimo de Arkadi Petrovich Gólikov) se convirtió en el autor predilecto de la juventud soviética. Nacido en 1904 en la localidad de Lgov como hijo de un maestro y con sangre aristocrática por parte de su madre, con apenas catorce años se alistó en el Ejército Rojo, después de ejercer anteriormente como comisario político de la rama local del Partido Comunista. Fue herido en combate varias veces, y a causa de una contusión sufrida fue licenciado del ejército en 1924. Fue entonces cuando descubrió su vocación de escritor de literatura juvenil, publicando varios libros, entre los que *Timur y su pandilla*, escrito en 1940, fue el que más éxito cosechó entre los jóvenes soviéticos.

Al principio de la guerra con los alemanes, Gaidar fue enviado al frente como corresponsal de *Komsomolskaia Pravda*, el periódico de la organización juvenil. Allí se unió finalmente a un grupo de partisanos, luchando activamente contra los alemanes. El 26 de octubre de 1941 el destacamento al que acompañaba fue rodeado por las fuerzas alemanas, y Gaidar se negó a ser evacuado, ejerciendo de ametrallador hasta el momento de ser abatido.

Evidentemente, la vida de Gaidar fue idealizada por el régimen soviético, que pintó al escritor como un héroe de la guerra civil, mártir de la gran guerra patriótica contra los alemanes, y gran amante de los niños. La realidad era algo más compleja: los años de la guerra civil —en la que Gaidar participó en la pacificación de las revueltas antibolcheviques y destacó por su crueldad con la población civil en su afanosa búsqueda de Soloviev, antiguo suboficial cosaco apodado el «emperador de la taiga»— le pasaron una factura muy alta al joven oficial, al que poco faltó para ser fusilado por sus excesos en la guerra, y que fue expulsado del partido y pasó por exploraciones psiquiátricas que establecieron un diagnóstico de agotamiento del sistema nervioso a raíz de una contusión. Esa contusión le provocaba frecuentes y fuertes dolores de cabeza, que mitigaba sobre todo con la bebida e incluso con cortes; su vida personal, por otra parte, distaba

mucho de ser ideal, aunque por lo visto sí era un amante padre tanto para su hijo Timur como para la hija de su segunda mujer, Zhenia, a la que adoptó (Kadykało, 2011: 354-355)[1].

La publicación de la citada *Timur y su pandilla* dio lugar a la aparición de todo un movimiento entre los jóvenes soviéticos, que se desarrolló principalmente en los años cuarenta y cincuenta. Sólo en la Unión Soviética los «timuriovianos» llegaron a ser más de dos millones: ayudaban en los hospitales, los orfanatos y las guarderías, y también brindaban su ayuda a las familias de los soldados del Ejército Rojo. Después de la guerra también participaban en las cosechas y se ocupaban de los veteranos y de los inválidos a causa de la guerra (Kadykało, 2011: 359). Su actividad decayó mucho en los años setenta, cuando se convirtió en algo casi obligado y vigilado por las escuelas.

II. MARCO CONCEPTUAL: EL COMUNISMO Y SU ADAPTACIÓN ESTALINISTA

El dualismo entre la clase trabajadora (o industrial) y la clase dominante, parasitaria y feudal, pide una solución hacia una sociedad armónica y sin clases ya desde la obra de Saint-Simon. Él es quien llama la atención sobre la crisis de la sociedad europea y sobre la necesidad de una ciencia nueva que guíe a la humanidad en su transición a un nuevo régimen social, a la edad de oro que todavía está por alcanzar. Saint-Simon se convierte así en el precursor de aquellas ideologías que se oponen al capitalismo entendido como un sistema económico que oprime a los trabajadores en beneficio de los dueños del capital. Es Marx quien predice que las crisis internas del capitalismo desembocarán finalmente en «un nuevo orden social que, al haber colectivizado los medios de producción, habría terminado por superar la contradicción principal, capital/trabajo» (Sotelo, 2006: 87).

Heywood engloba al comunismo dentro de la corriente general socialista, a la que caracteriza de la siguiente manera: «Los socialistas creen que la equidad social es la garantía esencial de la estabilidad y cohesión sociales, y que promueve la libertad en el sentido de satisfacer las

necesidades materiales y aporta las bases para un desarrollo personal» (2007: 97). Aunque el socialismo se decantará finalmente por intentar transformar el capitalismo en un sistema más humano, mientras que el comunismo optará por la vía revolucionaria que abogará por la abolición del capitalismo y la creación de una sociedad sin clases basada en la propiedad común, ciertas ideas principales son comunes a ambos. Recordemos dichas ideas principales según Heywood, ya vistas en el capítulo anterior de este libro:

— *La comunidad*: visión de los seres humanos como seres sociales, y de la naturaleza humana como algo maleable por la experiencia y las circunstancias de la vida social. En este aspecto, no es importante tanto lo que es el ser humano, sino lo que puede llegar a ser. La sociedad es susceptible de mejora, puede evolucionar hacia una civilización mejorada, más igualitaria. El concepto de la fraternidad se torna aquí en algo muy importante, ya que no se concibe al individuo fuera de la sociedad; de hecho, el colectivismo pone la sociedad por encima del individuo.

— *La cooperación*: es la consecuencia lógica de la comunidad. Si la sociedad está por encima del individuo, la cooperación tiene que estar por encima de la competición. La energía y la capacidad colectiva superan la suma de las capacidades individuales a la vez que desarrollan los lazos de afecto y simpatía que proporcionan incentivos morales aparte de los materiales.

— *La igualdad*: es la cuestión de defender lo justo. La desigualdad humana refleja no sólo la diferencia de habilidades entre los individuos, sino también la desigual estructura de la sociedad. Una mayor igualdad estrecha los lazos sociales, ya que permite a los individuos identificarse los unos con los otros, aumentando la solidaridad del grupo. Los comunistas llevarán este principio al extremo de la abolición de la propiedad privada y la colectivización de los bienes de producción.

— *Las clases sociales*: son vistas como la división social más profunda y más politizada. Para el marxismo, la clase social está ligada al poder económico, y la conflictividad entre la burguesía (que posee los medios de producción) y la clase trabajadora (que los transforma a través de su

esfuerzo) conduce irremediablemente al colapso del capitalismo a través de la revolución del proletariado.

— *La propiedad común*: en oposición al liberalismo, la propiedad privada no se ve como algo natural, sino como algo injusto, que causa la corrupción moral y que es divisivo. De ahí viene una clara preferencia por la propiedad colectiva de los bienes materiales, que serían usados en beneficio de la comunidad y de la humanidad entera.

El ideal comunista en su vertiente marxista se basa, por tanto, en una sociedad sin clases, una organización económica racionalizada y la falta de Estado —que ya no tiene la razón de su existencia en una sociedad sin conflicto de clases—. Sin embargo, su aplicación empírica en la Unión Soviética difiere bastante de ese ideal. Por ello, los principios socialistas que existen en la base del comunismo se transforman en otros diferentes, dictados principalmente por la necesidad de mantener el poder una vez obtenido. Siguiendo a Elorza, podemos aislar las siguientes ideas sobre el funcionamiento del comunismo soviético, que funcionarían como un complemento a los ideologemas socialistas en general:

Absolutización del liderazgo del Partido. Según Elorza, «la sustitución de la dictadura del proletariado por la dictadura del partido es radical en el esquema estaliniano» (2006: 129). El partido bolchevique (que pronto pasó a llamarse comunista) pasó a ejercer la dictadura del proletariado en la que, más que disolver el Estado según los postulados de Marx, lo convertía en instrumento al servicio de una clase minoritaria en la sociedad rusa, una clase que prácticamente no existía en aquel momento, con lo que el partido era más bien el depositario del proletariado del futuro gracias a una senda que conduciría al socialismo proletario a través de la industrialización. Lenin sostenía las tesis del marxismo maduro según las cuales sólo los países más desarrollados, los que tenían implantado el capitalismo, podían transitar hacia el socialismo; la consecuencia del triunfo bolchevique fue «una firme decisión de acometer un proceso de ingeniería social encaminado a acelerar la acumulación de capital» (Taibo, 2010: 49); todo ello a través del partido que pronto se convirtió en dictatorial y totalitario.

De alguna forma, el hecho de la consecución del poder había creado la necesidad de mantenerlo, y con ello la utopía de la disolución del Estado no sólo se alejó, sino que se convirtió en todo lo contrario: la estatalización absoluta de la vida.

Estatalización del sistema económico: *industrialización y colectivización*. El comunismo leninista pronto se dio de bruces con la realidad, sobre todo económicamente hablando. Si bien las primeras acciones económicas de los bolcheviques fueron abolir la propiedad privada de la tierra y conceder a los comités de fábrica la facultad de controlar el funcionamiento de las empresas, y pronto se pasó al sistema de lo que fue llamado «comunismo de guerra», un gran esfuerzo de estatalización de toda la industria acompañado por la prohibición del comercio privado y del requisamiento de los excedentes agrarios, esta política encontró una gran resistencia por parte de los campesinos, y se tradujo en una gran reducción de las tierras cultivadas y una gran hambruna en todo el país, acompañada de una gran inflación. Así lo describe Elorza (2006: 121):

> Formalmente, no hay contradicciones internas en el Estado comunista cerrado, tal y como es definido por Lenin en la etapa del comunismo de guerra. El único inconveniente era que en la práctica únicamente cumplía sus fines en cuanto al mantenimiento de los bolcheviques en el poder. El resto era una sucesión de desastres, tanto en el hundimiento de la producción industrial como en la hambruna generalizada, por no hablar del ensueño de configurar un nuevo tipo de Estado que inmediatamente pusiera en marcha los mecanismos para la propia extinción.

Hubo que introducir algunos cambios, que no se encuadraban dentro del sistema ideológico comunista: la llamada Nueva Política Económica (NEP) desarrolló una peculiar estructura de capitalismo de Estado, donde convergían elementos socialistas y capitalistas, ampliando el marco de las actividades privadas. La NEP estableció un sistema de economía mixta, con un sector estatal que incluía a la gran industria, los transportes, la banca y el comercio exterior, y un sector privado que incluía la pequeña y mediana industria, el comercio y la agricultura. La requisa de productos agrícolas se suprimió, siendo sustituida por un sistema normal de impuestos.

Todo ello cambió con la estalinización del Partido y de la vida del país. A partir de 1927-1928, los objetivos de Stalin serían la rápida industrialización del país, la colectivización forzosa de la agricultura y la

planificación estatal de toda la actividad económica; sus medios, la coerción y la represión, ejercidos a una escala jamás conocida en país alguno, y el encuadramiento de la sociedad a través de una formidable presión propagandística; los resultados fueron la transformación de la URSS en un gigante industrial y militar, y una completa revolución social que cambió definitivamente la sociedad rusa (aunque con un coste humano y económico que, a la larga, arruinaría literalmente al país). El cambio se inició con la aprobación en abril de 1929 del I Plan Quinquenal (1928-1932), cuyo comienzo se fijó retroactivamente a partir del 1 de octubre de 1928. El Plan aspiraba básicamente al desarrollo de la industria pesada y a la colectivización del 20 por 100 de la agricultura —límite suprimido en 1930 — y, para ello, fijaba índices de producción, distribución del PIB, precios y salarios, productividad, plazos fijos para entrega de producción, y muchos otros indicadores económicos. El éxito de la industrialización fue completo: en 1939, la URSS era ya el tercer país industrial del mundo. Pero lo verdaderamente revolucionario eran los cambios que introducía en el mundo agrario. El Plan creaba granjas colectivas, o «koljozes», de 400 hectáreas de extensión, de propiedad cooperativa, en las que se integrarían las explotaciones individuales y minifundios y a las que el Estado asignaría maquinaria y otros recursos; y granjas estatales, o «sovjozes», de propiedad estatal y explotación directa por el Estado, con sus propios funcionarios y trabajadores. Como menciona Elorza (2006: 128), «el sentido del avance es fundamental. Lo justifica el determinismo histórico y también la confianza en la aludida infalibilidad del líder. Es también, llegado el caso, el único recurso, la huida hacia adelante para escapar a las dificultades que presenta la realidad».

Sentido del avance y del progreso. Stalin pretendía cambiar por completo la sociedad soviética, y la propaganda le erigió en «el gran arquitecto del socialismo, el más grande líder de todos los tiempos y de todos los pueblos» (Taibo, 1993: 105). El fin del comunismo era la transformación radical de las relaciones humanas, que serían llevadas a un nuevo nivel, más igualitario y más justo para todos, en un sentido de avance que no permitía vacilación ni la vuelta atrás. La formación de esta sociedad nueva debería estar basada en la razón y, por tanto, en la ciencia, que será

deificada, sustituyendo a la religión, cargada excesivamente de tintes «míticos» e irracionales. La ciencia y la tecnología transformarían al mundo, ofreciendo además una explicación coherente del mismo, una interpretación del destino del hombre y un código ético del comportamiento (Boia, 2000: 15-16). La humanidad se organizaría de manera científica, basándose en el trabajo y la industria; el trabajo se convertiría en una necesidad moral, una segunda naturaleza del hombre. El trabajo educaría, ya que la personalidad humana sería susceptible de ser moldeada para el bien de la colectividad; de esta manera, no existirían hombres mediocres, ya que éstos no podrían realizar los proyectos grandiosos necesarios para la sociedad nueva. El hombre cambiaría hasta el punto de transformarse biológicamente, y así podría ocuparse de transformar la naturaleza, aumentando la producción agrícola o haciendo grandes obras de ingeniería que cambiarían la superficie del planeta. Los planes quinquenales son la expresión de esta «previsión» económica del hombre dominante sobre la naturaleza, que podría duplicar o triplicar la producción a su antojo. La juventud será aquí un gran valor, ya que es más moldeable, más susceptible de cambiar, y no tiene arraigados demasiado profundamente los valores del pasado.

La búsqueda científica de las leyes sociales de la acción política crea su propio panteón de héroes, cuyas figuras son el científico, el ingeniero, el gran jefe-comunista, que sustituyen al sacerdote o rey guerrero. Su misión es, sin embargo, la misma: elevar a la humanidad hacia la altura, hacia un mundo perfecto. García-Pelayo resume de esta manera el sistema del Imaginario comunista (1981: 15):

> Intuiciones míticas desplegadas racionalmente por el marxismo: sociedad sin clases de la comunidad originaria, caída en la sociedad clasista, con los correspondientes fenómenos de servidumbre o enajenación, sociedad sin clases al fin de los tiempos, en la que el hombre cancelará la oscuridad y servidumbre para centrarse en sí mismo; sacrificio del proletariado por la liberación total y radical de la humanidad, y *Zusammenbruch* del capitalismo entre esta liberación y la edad caduca.

Politización absoluta de la vida diaria. En la Unión Soviética, todas las parcelas de la vida estaban altamente politizadas; realmente el único sentido de la vida del individuo es servir a la Revolución, servir a la construcción

del socialismo. Se presupone que en una sociedad avanzada y más evolucionada el ciudadano es más feliz sintiéndose parte de un proyecto grandioso y perfecto, y su vida privada queda supeditada al bien colectivo. Como dice Tucker, en el canon del leninismo ser ciudadano soviético era ser miembro de un colectivo orientado a la construcción del socialismo y del comunismo (Tucker, 1989: 35). El despertar de la conciencia colectiva y el abandono de la vida enfocada a lo individual son temas recurrentes en la propaganda política soviética.

Confrontación. El sentimiento generalizado de la Unión Soviética es estar acechado por el enemigo que a toda costa quiere socavar la construcción del socialismo y sus avances. Los enemigos están fuera, ya que los países capitalistas quieren frenar los éxitos del comunismo para evitar así su contagio en su propio territorio; pero también están dentro: los blancos burgueses, los saboteadores que luchan contra el avance de su propio país. La población se ve movilizada en un combate permanente, y por tanto el discurso soviético se halla altamente militarizado: el Partido es el instrumento de una futura victoria que hay que conseguir en una prolongada guerra de clases. Las soluciones a casi todos los problemas sociales tienen un marcado carácter militar. La guerra por el futuro comunismo se libraba en todos los frentes, el cultural incluido, lo que se plasmaría en el realismo socialista.

La mención del realismo socialista nos lleva a un elemento importante para la contextualización de la cultura y la estética del comunismo soviético. Como afirma Fitzpatrick (1992: 1-2),

> los comunistas eran conscientes de que la cultura era también un campo en el que la batalla por el poder podía ser ganada o perdida. Los signos y los símbolos —y el acto de su revisión — son capaces de movilizar ciertos sentimientos de devoción y lealtad, y de evocar sueños políticos y sociales (Stites, 1989: 2).

El realismo socialista era una doctrina puramente política, aunque disfrazada de teoría literaria, y se basaba en el concepto de arte como un reflejo de la realidad, y la realidad en la Unión Soviética tenía que ser comunista. Era no sólo un estilo artístico, sino también un reflejo de la mentalidad estalinista que veía la vida a través del prisma del futuro más que de la realidad circundante (Fitzpatrick, 1999: 9). Se consideraba que la

función principal del arte era la educación de las masas en el «espíritu socialista»; dicha función sólo podía cumplirse cuidando un fácil acceso a la literatura e insertando en las obras una ideología inequívoca, siempre de acuerdo con la política actual del Estado y del Partido (Fast, 1991: 15). Los escritores, estos nuevos «ingenieros de las almas humanas», tenían que presentar al hombre social, hombre en acción, «un héroe positivo», el hombre nuevo de la sociedad nueva, un comunista. Por un lado, se describían los cambios psicológicos que se producían en los hombres y las mujeres con la Revolución y las nuevas condiciones económicas y sociales, reflejando los problemas del momento, y, por otro, se presentaba una imagen idealizada, una visión mítica del hombre con elevados principios que guía a su comunidad, un hombre sin dudas acerca del futuro del comunismo y sin tachaduras morales. Se debía anticipar la futura forma del hombre, hacer de él un héroe, exagerarlo, hacerlo romántico y monumental. «El héroe positivo» tenía que ser la encarnación de las virtudes bolcheviques, alguien a quien los lectores pudieran imitar, un líder de las masas con una gran autoridad.

El realismo socialista se basaba en una serie de clichés que movían al héroe positivo. Uno de ellos era la pertenencia a la «familia», no en sentido natural, sino a la gran familia de luchadores por la misma causa. Otro era el martirio y el sacrificio: como mínimo, el héroe positivo debía llevar un estilo de vida ascético, con una dedicación total a la construcción del comunismo. También se repetía mucho el motivo según el cual una persona relativamente asocial es guiada por un mentor que le hace ver la luz de la nueva realidad, que refleja el ritual de la iniciación. También existían ciertos clichés referentes a las acciones de los héroes o el medio en el cual se desarrollaban. Una de las premisas básicas era la actualidad, referirse sólo a los hechos del presente, como si el pasado prácticamente no existiera. Otra premisa era *narodnost* o el espíritu del pueblo, que exigía que las obras describieran únicamente los hechos importantes para el pueblo, y siempre desde el punto de vista de la ideología bolchevique. El optimismo era obligatorio —había que presentar la realidad como una especie de paraíso, un mundo idealizado, en el que era posible conseguir todo lo que se deseaba con mucha fuerza—. A veces para conseguir el objetivo había que vencer

muchos obstáculos, como enemigos de toda clase —en algunos casos podían ser burócratas, personas hostiles al régimen o personas que no creían en la posibilidad de conseguir el objetivo—, las fuerzas de la naturaleza, etc. No se dudó tampoco en describir de forma entusiasta el sistema de esclavitud de los campos de trabajo. Muchas veces la trama o los personajes de las novelas del realismo socialista tenían una misma fuente: el periódico *Pravda*. Con estas características, se hace patente que el realismo socialista se refería más al contenido de la obra literaria que a su forma.

La trama de la novela del socialismo realista analizada morfológicamente revela la repetición de esquemas muy cerrados de acción. Generalmente al principio el héroe llega al lugar en el que se desarrollará la novela y constata que las cosas allí no van especialmente bien. Se presenta ante él una tarea que tiene que desempeñar y que sirve para comprobar su fuerza y determinación. Al intentar poner en marcha dicha tarea se encuentra con muchos obstáculos, que refuerzan su determinación y a la vez sirven de ritual de iniciación que subraya la pureza en la continuación de la línea leninista. Estos obstáculos pueden ser las actitudes de los miembros locales del Partido, que consideran su plan una utopía, y para vencerlos el héroe moviliza al «pueblo» o las personas que pueden ayudarle a hacer del plan una realidad. Los obstáculos aparecen también durante el desarrollo del mismo, pudiendo ser básicamente de dos tipos: prosaicos —problemas relativos al abastecimiento de materiales o al equipamiento, corrupción, burocracia, la apatía o descontento de los trabajadores— o dramáticos/heroicos —desastres naturales, invasión del enemigo, enemigos de clase, contrarrevolucionarios—. Mientras tanto, el héroe tiene algún problema amoroso o no puede controlar sus emociones. Para resolver los obstáculos, muchas veces aparece el motivo del viaje al centro de decisiones (Moscú o centro local). En el punto culminante de la novela, la tarea parece ser imposible de realizar; a veces aparece el motivo de la muerte de algún personaje y el motivo de culpa en el héroe positivo. En este momento aparece frecuentemente la figura del mentor, que le da nuevas fuerzas para acabar el proyecto. El personaje del mentor, a su vez, está también estereotipado: por lo general tiene orígenes proletarios —o por lo menos es miembro del Partido desde hace mucho tiempo y tiene una

posición alta en la administración local—, ha pasado por el fuego de la lucha revolucionaria y tiene unas heridas psíquicas o una pérdida personal que le han preparado para el sacrificio. También debe haber visto a Lenin o por lo menos haber trabajado para la causa en sus días. La novela acaba cuando la tarea se completa, resolviéndose además todas las tramas secundarias.

Por supuesto, igual que había directrices en sentido positivo, también existían temas prohibidos. En general, había que presentar la realidad soviética de manera positiva, silenciando todos los conflictos sociales —por ejemplo, entre el campo y ciudad, entre los rusos y otras naciones de la Unión Soviética, entre la nomenclatura privilegiada del Partido y otros ciudadanos, entre lo que decía la propaganda y la realidad—. Estaba prohibido presentar las experiencias personales del pasado o de la actualidad que fuesen contrarias a las opiniones vigentes sobre el estado y la sociedad soviéticos, presentar positivamente las experiencias religiosas, presentar la esfera fisiológica de la existencia humana (el sexo incluido). Estaban prohibidas también las opiniones críticas acerca de los altos funcionarios del Partido Comunista, de los que no se podía publicar prácticamente ninguna información, como su vida personal; tampoco se podía presentar en las obras a las personas (o naciones) que por alguna razón habían caído en desgracia para el Partido; ni criticar al ejército, la policía (en especial la secreta) o al aparato del Partido; ni presentar de manera objetiva la vida fuera de las fronteras de la Unión Soviética, ya que esto podría inducir a pensar que el nivel de la vida en Occidente era superior al soviético. En un documento secreto de 1971 de Glavlit a las editoriales se prohibía, también, mencionar las represiones de los años treinta, los campos de trabajo y las prisiones, y los daños ecológicos.

Clark (2000: 226-231) hace una comparación de la novela juvenil con la novela del realismo socialista; según ella, la novela juvenil conserva la estructura básica, muchos motivos e incluso el lenguaje convencional de las novelas de la época estalinista, aunque pierde su cualidad épica. Es una mutación de la novela del realismo socialista, basada igual que ésta en el rito de paso desde un estado de espontaneidad hacia la conciencia

integradora con la sociedad. A continuación analizamos la presencia de ideas comunistas en la literatura juvenil de Arkadi Gaidar.

III. ARKADI GAIDAR Y SU LITERATURA JUVENIL: ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO

El estilo de la obra de Gaidar es relativamente sencillo, pero rápido; suele enganchar a sus lectores con una sucesión veloz de escenas concisas y contundentes, llenas de aventuras con las que tanto sueñan los jóvenes. Utiliza para ello un lenguaje poco rebuscado, natural, pero también muy efectivo, lleno de diálogos cortos que hacen que los lectores se pongan en el lugar de sus héroes literarios. Ese objetivo lo facilita también la claridad de los pensamientos o los miedos que suelen tener sus protagonistas: en las novelas de Gaidar, al contrario que en las novelas del realismo socialista para adultos, los héroes no tienen que pasar la mayoría de las veces por el rito de paso en el que finalmente se convierten a la ideología comunista, sino que dicha ideología está impregnada en ellos desde su primera aparición. Los jóvenes de Gaidar afrontan el futuro con total confianza, una confianza que les da la convicción de estar en el bando correcto, donde la camaradería y el sacrificio son los principales valores, y el código de honor con un sentido bastante «caballeresco» es el principal modelo de comportamiento.

Los temas que toca Gaidar en sus novelas siguen la línea propagandística marcada por el Partido; aunque muchos de ellos no son nombrados explícitamente, sí que aparecen implícitamente en sus textos, como algo que está ya completamente asumido por la sociedad. Así, por ejemplo, el Partido y su liderazgo no se mencionan en sus libros, pero todo está impregnado de la esencia de sus directrices, que no es necesario mencionar porque están ya absolutamente asumidas por los individuos que componen la sociedad soviética. Sin embargo, sí que podemos encontrar en sus textos referencias a otros grandes principios de la vida colectiva en la Unión Soviética.

1. Politización de la vida diaria

Hemos mencionado ya la importancia del despertar del sentimiento revolucionario en la propaganda soviética. En este aspecto destaca sobre todo una de las primeras obras de Gaidar, *La escuela* (1930), una obra con marcado tinte autobiográfico, aunque el escritor oculta sus vivencias tras otro nombre, llamando al héroe de su novela Boris. No obstante, no es difícil encontrar detrás de lo que vive el jovencísimo Boris las experiencias del propio escritor, ya que habla de su infancia en Arzamas y de su huida de casa para enrolarse en el Ejército Rojo y participar en la Revolución. Desde el punto de vista propagandístico, la novela es perfecta: habla del despertar de la conciencia revolucionaria, de la camaradería de los luchadores por la causa, del deseo de construir un mundo nuevo, todo aquello que tanto subrayaba el ideal comunista. El clima de la infancia del protagonista de la novela se debate entre lo antiguo, representado tanto por las cuestiones religiosas como por la escuela, y la guerra y lo nuevo que tras ella asoma. Gaidar se burla delicadamente de las creencias antiguas:

> La ciudad parecía un monasterio. Tenía como treinta iglesias y cuatro claustros. Había muchos iconos milagrosos en nuestra ciudad, pero por alguna razón muy pocos milagros ocurrieron en el mismo Arzamas. Eso probablemente se debía a la famosa ermita de Sarovo con su santo, situada a sesenta kilómetros de nuestra ciudad, y a que el santo se llevaba todos los milagros a aquel sitio. Uno siempre escuchaba hablar sobre las cosas que pasaban en Sarovo – ahora un ciego recobrando la vista, ahora un lisiado empezando a andar, ahora un jorobado con la espalda recta, pero nada de eso ocurrió nunca cerca de nuestros iconos.

Parece un retrato de ciudad de provincias fuera de las convulsiones de la historia, pero esta adormilada y tranquila ciudad, y la infancia aparentemente apacible y llena de juegos de niños, esconde un clima bélico y que anuncia nuevos tiempos. Los jóvenes lo intuyen, y sueñan con la heroicidad de las batallas de la guerra contra los alemanes, sueñan con una guerra victoriosa:

> Raramente recibíamos letras del Padre. Y cuando escribía, siempre era la misma cosa: «Estoy vivo y bien, metido en las trincheras, y no veo el final de esto». Encontraba esas letras decepcionantes. No, ¡de verdad! ¡Un hombre de imaginación que está en el frente y no tiene nada interesante que escribir sobre ello! ¿No podía describir alguna batalla, decía, un ataque o alguna acción heroica? Leyendo esas cartas daba la impresión de que las cosas eran más aburridas en el frente de lo que eran en Arzamas en un otoño fangoso.

Los jóvenes no entienden demasiado de la guerra, aunque tienen claro que los enemigos son los alemanes. Sin embargo, poco a poco una nueva guerra aparece delante de ellos, la que se gesta en el mismo seno de la sociedad rusa, la que da voz a los anhelos de trabajadores y campesinos que viven en la miseria:

> «Padre dijo que todo cambiaría pronto». «¿El qué?» «Todo. No llegué a ello yo solo, Boria. Se suponía que yo estaba dormido, pero sólo lo fingí. Padre estaba hablando con el vigilante de la fábrica sobre las huelgas que empezarían otra vez, como en 1905». «¿Sabes lo que ocurrió en 1905?». «Lo sé, pero no del todo», respondí sonrojado. «Hubo una revolución. Pero falló. La idea fue expulsar a los terratenientes, dar la tierra a los campesinos y darle todo lo de los ricos a los pobres».

Es sin duda difícil encontrar un resumen más corto y conciso de los principios que movían a la Revolución rusa, y una explicación más sencilla para los jóvenes del porqué de la guerra civil y de la lucha revolucionaria que les promete una vida mejor, una vida llena de luz y de esperanza:

> El cartel azul con pesadas letras rojas me atraía mucho más. Decía: «Sólo con las armas en las manos traerá el proletariado el reino luminoso del socialismo». Ese «reino luminoso» que el proletariado tenía que conquistar me fascinó por su cautivadora belleza más que el glamur de las tierras exóticas con las que Reid excitaba la mente de los jóvenes lectores. Aquellas tierras, por muy lejanas que fueran, han sido exploradas, divididas y cartografiadas en los aburridos mapas escolares. Pero el «reino luminoso» mencionado en el cartel nunca había sido conquistado por nadie. Ningún pie humano había pisado todavía sus misteriosos recintos.

La escuela está impregnada de un clima de rencor, odio y miedo, pero también de esperanza y de determinación. La sociedad que pinta es una olla a presión en la que los elementos se mezclan y salen a relucir las opresiones y la miseria de la gente. Gaidar lo describe con la certeza de un momento histórico, único e importante para la clase oprimida, como expresa un personaje en un mitin callejero: «No es una queja mía. Hablo de ello, camaradas, no porque me han dado dos meses de tiempo extra. Es vuestra queja, la queja de los trabajadores, de la que hablo». Gaidar expresa la alegría de luchar por algo tan importante como la liberación del pueblo, por una vida verdadera y mejor para todos. Así lo muestra el personaje de Boris en la carta a su madre en la que anuncia su partida al frente: «Mi cabeza está estallando de alegría. Todo lo que ocurrió antes es un juego de niños. Lo verdadero en la vida empieza ahora, y por ello me siento como si

estuviera en la cima del mundo». El despertar de la conciencia política es el que realmente marca el paso de la infancia a la vida adulta; el que toma las armas para luchar por un futuro mejor para sus conciudadanos ya no se puede considerar un niño, por muy corta que sea su edad.

2. Estatalización del sistema económico

Los paisajes de las granjas colectivas y la industria construida a gran escala son escenarios destacados de la literatura soviética. En el caso de Gaidar, tampoco pueden faltar esos elementos. Así, *La tacita azul* (1936) es un retrato absolutamente idílico del campo soviético, narrado por un padre que, estando de vacaciones con su mujer y su hija, hace una excursión con esta última y se encuentra en el camino paisajes bucólicos, niños jugando, campesinos labrando en paz en el koljoz una tierra que parece el país de la abundancia. No hay que olvidar que a pesar de esa apariencia idílica de una tierra labrada de forma colectiva y en convivencia feliz, la Unión Soviética es un país que siempre se siente amenazado por los enemigos y preparado para la guerra. Así, entre los niños el peor insulto es el de «fascista», y el ejército se hace presente incluso en los parajes más tranquilos, siempre alerta:

> En este momento volvió a tronar la batería y vimos que, de pronto, el campo solitario y tranquilo se llenaba de vida, de ruidos y de movimiento. De detrás de arbustos y montículos, y del interior de las zanjas, surgieron soldados con el fusil en la mano y la bayoneta calada. Los soldados corrían, saltaban, caían, se levantaban otra vez, se acercaban a una colina cubierta aún por nubes de humo y polvo, estrechaban el cerco a esa colina y por fin la tomaban al asalto, lanzando penetrantes gritos.
>
> Luego todo volvió a quedar en paz. Desde la cima de la colina agitó unas banderitas un soldado al que apenas lográbamos distinguir y que parecía de plomo. Sonó, estridente, el toque de «retirada». El centinela del árbol bajó quebrando ramitas con sus pesadas botas. Luego pasó la mano por la cabeza de Svetlana, le dio tres lustrosas bellotas y se fue presuroso, enrollando en un carrete el cable telefónico. El ejercicio militar había terminado.

El paisaje idílico del campo labrado de forma comunitaria estará siempre protegido por los revolucionarios que no dudarán en sacrificar su vida para mantener las conquistas sociales del país soviético.

En la época estalinista no puede faltar tampoco un canto a la industrialización, al progreso, al paso de una sociedad campesina a una

sociedad que pone sus esperanzas de futuro en las grandes fábricas. Así lo vemos en *Timur y su pandilla* (1940), la novela más popular de Gaidar, que muestra con orgullo la transformación del paisaje a través de la construcción de las fábricas de proporciones realmente gigantescas:

> Cuando Georguei y Olga salieron de las nubes de polvo que habían levantado, tenían ante sí, al pie de la montaña, entre humo y chimeneas, las torres de vidrio y hierro de una ciudad desconocida.
>
> — Es nuestra fábrica —le gritó a Olga—. Hace tres años venía yo aquí a recoger setas y a buscar fresas.

Georguei es un ingeniero, un hombre que en sí se considera la vanguardia del progreso del país, del avance hacia el socialismo. Es, sin embargo, un hombre sensible, como demuestra su reacción cuando escucha a Olga, otra aspirante a ingeniera que quiere transformar al mundo, tocando su acordeón en un momento de la novela que hace un retrato idílico de una sociedad que no pierde el gusto por la belleza y procura cultivar culturalmente a sus ciudadanos. Pero las prioridades son claras, y la propia Olga prefiere estudiar una ingeniería a estar en un conservatorio; los dos profieren una gran fe en la ciencia: «Los aviadores lanzan las bombas desde el aire; nosotros desde la tierra, atravesando hierro y cemento, vamos derecho al corazón».

3. Sentido del avance y progreso

La dosis del contenido propagandístico en las obras de Gaidar suele ser bastante alta, aunque varía en cada una de ellas. Así, por ejemplo, en la novelita corta *Chuk y Guek* (1939), sobre las aventuras de dos niños y su madre que van a visitar al padre científico en la taiga y al llegar no encuentran a nadie, las referencias típicamente soviéticas son mucho más disimuladas que de costumbre en este autor. Es un cuento sencillo para jóvenes de corta edad, y parece que no hay en él nada heroico y que carece de elementos típicos del realismo socialista. Pero, al fin y al cabo, el subtexto siempre persiste: el científico está en la taiga al servicio del socialismo, y los niños «vivían en con su madre en una gran ciudad lejana —no había una ciudad más bella en todo el mundo—. Día y noche las

estrellas rojas brillaban en lo alto de las torres de la ciudad. Y su nombre, por supuesto, era Moscú». Gaidar muestra aquí el mismo orgullo por la transformación del país que ya hemos visto en el ejemplo anterior de *Timur y su pandilla*. La construcción del socialismo está todavía en marcha y su frágil estabilidad está acechada por muchos enemigos, pero en el país existe todo un ejército de personas que día a día se esfuerzan para que el progreso se haga realidad, mostrándose solidarios entre ellos y ayudándose mutuamente. El último párrafo es sobre todo digno de mención, reafirmando la concepción de la Unión Soviética como la tierra de la felicidad y el esfuerzo colectivo por construir un mundo mejor: «Cada uno entendía la felicidad a su propia manera. Pero todos y cada uno de ellos sabía y entendía que tenían que vivir honorablemente, trabajar duro y amar y apreciar aquella tierra vasta llamada Unión Soviética».

4. Confrontación

Como el exsoldado que era, Gaidar se sentía fuertemente vinculado al Ejército Rojo, al que idolatraba por completo y del que se sentía absolutamente orgulloso como ciudadano soviético. *El secreto de guerra* (1935) es la expresión más palpable de dicho sentimiento: un cuento para niños más pequeños salpicado en su totalidad de contenido absolutamente comunista, centrado principalmente en argumentos bélicos y que, como afirma Abollado (1972: 187), «coadyuvó a crear aquella psicosis de espionaje que tanto se difundió en la época estaliniana». Gaidar conserva aquí la construcción metafórica del cuento popular, una construcción que carece de referencias espaciales y temporales concretas, pero que lleva al absoluto extremo la disyuntiva entre el Ejército Rojo y los blancos: los rojos son por supuesto heroicos, nobles, llenos de espíritu de sacrificio por el bien del colectivo, mientras que los blancos son calificados repetidamente y a lo largo de todo este cuento corto de «malditos burgueses».

No faltan en *El secreto de guerra* las referencias a la paz y la prosperidad que trae consigo la Unión Soviética, que se contrapone a las imágenes de caos de la guerra que traen consigo aquellos blancos que están

caracterizados casi como unos vampiros sangrientos. La paz es algo primordial para una población que ya está cansada del esfuerzo bélico:

> En aquellos tiempos el Ejército Rojo llevo las fuerzas blancas de la maldita burguesía muy lejos de allí. Había tranquilidad en aquellos anchos campos y verdes praderas donde crecía el centeno [...]. Eran buenos tiempos. Las balas no silbaban, los proyectiles no explotaban, las aldeas no eran quemadas. Uno no tenía que estar tumbado en el suelo para escapar de las balas o esconderse en el sótano para escapar de las granadas, o correr hacia el bosque para huir del fuego. No había burgueses a los que tener miedo, nadie a quien tener que hacer reverencias. Vivir y trabajar – era una vida buena.

Esa idílica convivencia en comunidad y en paz, sin embargo, siempre está en peligro, ya que Gaidar se encarga de recordar a sus pequeños lectores que los burgueses son siempre muchos y que no dudarán en atacar sin piedad, alimentando de esta forma el eterno miedo al enemigo que al régimen soviético siempre ayudó a cerrar filas frente a cualquier atisbo de crítica interna:

> «Levantaos», gritó el jinete. «Ha habido pequeños problemas, pero ahora el desastre nos rodea. Hay tantos y tantos burgueses, y tan pocos de los nuestros. ¡En el campo las balas vuelan como nubes y los proyectiles explotan en nuestras filas a miles! ¡Levantaos y ayudad!».

Los personajes están trazados de forma muy exagerada, tanto en lo relativo a los rasgos positivos como a los negativos. Así, por ejemplo, el soldado del Ejército Rojo que aparece ante el pequeño protagonista del cuento, Malchish-Kibalchish, es la encarnación de la nobleza, aunque una nobleza que en sus siguientes apariciones da fe de las dificultades que se atraviesan a raíz del enfrentamiento con los blancos. El propio Kibalchish, que ante el ataque de los blancos y la ausencia de todos los demás hombres que ya partieron al frente en la aldea, decide crear un ejército de niños para enfrentarse a los blancos, es un ejemplo claro de la conciencia de clase (un ideologema nítidamente socialista, por otra parte), y por consiguiente de incremento de su valor y fuerza, para lo cual no necesita una transformación mágica como sucede en los cuentos populares, sino la conciencia moral de estar en el bando correcto (Balina, 2005: 109).

Por supuesto, en este reflejo de la sociedad soviética eternamente polarizada entre los «buenos» y los «enemigos» no puede faltar un retrato

caricaturesco de los blancos. Plokhish, el único niño que no quiere con los demás ayudar al Ejército Rojo, sino que espía para los blancos y les ayuda con sus trampas a combatir el levantamiento de los niños, es caracterizado como soplón, y es el prototipo del enemigo ante el que siempre hay que estar alerta, muy en línea con las paranoias conspirativas de la sociedad soviética de aquellos tiempos. Y también está el malvado jefe de los burgueses, que no duda en torturar al pequeño Kibalchish para arrebatarle el secreto de la invencibilidad del Ejército Rojo y, al no conseguirlo, lo manda a la muerte: «Someted a este reservado niño a los más terribles tormentos. Torturadlo hasta que revele el Secreto Militar, porque sin él nunca tendremos paz».

Gaidar tiene que recalcar que por muchos esfuerzos que haga el enemigo, jamás vencerá, porque la fuerza del Ejército Rojo está en su moral y en su fe de estar en el lado justo. El Ejército Rojo posee la fuerza de la propia naturaleza, que parece aliarse con los hombres en el momento histórico del cambio:

> «Niños, ¿habéis visto alguna vez una tormenta?» preguntó alto Nastka mirando a los niños que se quedaron callados. «Justamente así–como un trueno–chocaron las armas en la batalla. Justamente así–como un rayo–deslumbraron las explosiones. Justamente así–como el viento–galoparon los regimientos de la caballería. Y justamente así–como las nubes–las banderas rojas cubrieron el cielo. Justamente así atacó el Ejército Rojo».

Aun así, y aunque la tendencia de Gaidar es mostrar la guerra de una forma entusiasta, como una forma de lucha por lo que cree justo y correcto, por un nuevo mundo mucho mejor que el actual, en sus obras aparece con toda la crudeza su horror, como por ejemplo en *La escuela*, cuando el protagonista mata por primera vez a un blanco, despidiéndose de esta forma definitivamente de su infancia, la edad inocente en la que la guerra es sólo un juego, una fantasía:

> «Le maté», una ráfaga de pensamiento corrió por mi aturdida mente mientras dejaba caer la cabeza sobre la hierba. Me quedé tumbado allí largo tiempo, asombrado y semiconsciente. El calor remitió. La sangre bajó de mi cara, y de repente sentí frío y mis dientes empezaron a rechinar. Me senté y miré a mis manos estiradas a mi lado. Era algo terrorífico. ¡Era real! Todo lo que había ocurrido en mi vida hasta ese momento era tan sólo un juego, incluso mi huida de casa, incluso mi entrenamiento con el espléndido escuadrón de los trabajadores de Sormovo, incluso el errar por el bosque de ayer. El terror me asaltó a mí, un chico de catorce años, solo en este bosque negro con el cuerpo del hombre al que maté en el acto.

Ese odio, la división de clases tan patente en la sociedad que lleva al estallido revolucionario, no desaparece nunca, está siempre presente, y además se advierte que las heridas de esa guerra entre los habitantes de un mismo país no tienen la posibilidad de cerrarse, con lo cual la lucha tiene que ser a muerte, hasta la desaparición total del enemigo, que siempre buscará la revancha:

> «¿Qué pasa si eso sólo les hace más salvajes y que odien a los rojos todavía más?». «No pueden hacerlo», respondió Vaska seriamente. «Los ricos no pueden odiarnos más aunque quisieran. Petka Kokshin, uno de nuestros chicos, cayó en sus manos y le azotaron durante tres días antes de matarlo. ¡Y tú hablas de odiarnos más!».

Como complemento a las ideas y ejemplos expuestos anteriormente, nos centraremos a continuación más específicamente en *Timur y su pandilla* como resumen del mundo literario de Gaidar. A pesar de que sus obras ya en los años treinta se hicieron muy conocidas, sin duda *Timur y su pandilla* (1940) fue el libro más popular de Gaidar, y el que mejor resume todos los valores de su universo literario, y también la idealización del mundo soviético que tanto propugnaba la propaganda oficial. El argumento de esta novela corta es bastante sencillo: en los tiempos de la guerra con los alemanes, en una aldea cercana a Moscú, los vecinos por un lado sufren los desmanes de un grupo de jóvenes que causan destrozos y roban en los huertos, y por el otro lado se asombran ante las acciones inesperadas de alguien que les ayuda en las pequeñas necesidades del día a día. La pandilla de Timur, que es la que perpetúa las buenas acciones, protege a las casas marcadas por una estrella roja, que son las de los soldados del Ejército Rojo que batallan en el frente, brindando una especial protección a las familias de los soldados caídos, cuyas casas están marcadas por una estrella roja con una franja negra alrededor; la estrella roja se convierte así en el símbolo de la comunidad, de la cooperación, de la solidaridad de todos (en resumen, ideas claramente socialistas) con aquellos que luchan contra el enemigo por el bien común:

> —Oye una cosa: en la cerca de la casa número treinta y cuatro hay una señal así —dijo mostrando la estrella que llevaba bordada en el chaleco azul—. ¿La has visto?
>
> —Claro que la he visto —dijo Kvakin, empezando a tomar precauciones—. Yo, amigo, lo veo todo, de día y de noche, como los gatos.

—Pues oye: si de día o de noche vuelves a ver en cualquier sitio una señal como ésa, sales pitando de allí como si te hubiera caído encima plomo derretido.

—¡Anda, comisario! ¡No te acalores!

Esta última intervención de Kvakin, el jefecillo de la banda de malhechores amigos del bien ajeno, da fe de la generalizada politización de cualquier discurso o conversación en la Unión Soviética de aquellos momentos. En general, *Timur y su pandilla* está salpicada de pequeñas «cuñas» ideológicas, que a veces no tienen un sentido marcado en el discurso general de la novela, y sin embargo corresponden al intento de dar respuesta a ciertas inquietudes de los jóvenes de aquella época. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, cuando una de sus protagonistas pregunta a su hermana en un arranque de dudas filosóficas sobre la existencia de Dios, y la hermana responde con un escueto: «No existe». Es una intervención sin mayor trascendencia en la novela, pero que sin embargo responde a una de las insignias ampliamente propagadas por el comunismo soviético, la de ver lo religioso como un atraso, como un intento de justificación por algo intangible de un sistema injusto y desigual que había antes de la Revolución en las tierras rusas.

Evidentemente, esa sutil crítica a la religión no es el único apunte ideológico de la novela. La juventud se muestra otra vez, por ejemplo, como un valor importante; por un lado, eso es normal en una novela dirigida a los más jóvenes, pero no deja de ser algo común en esa época:

—Si al menos yo tuviera treinta o cuarenta años. Pero como ella tiene trece y yo dieciocho, no hay manera de que me obedezca.

—¡Cuarenta no, por favor! —dijo decididamente Garáev—. Vale cien veces más tener dieciocho.

Las referencias militares, por otro lado, están siempre presentes, y para un exsoldado como Gaidar no es de extrañar una gran celebración del Ejército Rojo, al que ve como absolutamente heroico:

Hacia el kilómetro treinta les adelantó una columna motorizada del Ejército Rojo. Sentados en filas sobre los bancos de madera, con los fusiles apuntado al cielo, los soldados cantaban al unísono. Con aquella canción, no había puerta ni ventana que no se abriera de par en par en las isbas[2]. Los chiquillos salían alegres como pájaros de detrás de las cercas, de los huertos y jardines de las casas. Agitaban las manos, les tiraban a los soldados manzanas que

> aún no estaban maduras, corrían detrás gritando vivas, y entablaban sin más las batallas y los combates, adentrándose por entre los ajenjos y las ortigas en fogosas cargas de caballería.

Este pasaje mezcla la inocencia de la infancia, que siempre juega a las batallas de las que sólo oye cosas a distancia, y la cruda realidad de la guerra que a través del desfile de los soldados demuestra que existe de verdad. La pandilla de Timur se organiza a modo de un estado mayor, con disciplina cuasi militar, y los juegos infantiles también reflejan aquella permanente batalla con el enemigo en la que vivía la sociedad soviética, y no sólo en los tiempos de guerra:

> Pasando por las ranuras del tejado, finos rayos de sol caían en línea recta sobre su rostro y su vestido. Pero Eugenia comprendió perfectamente que los barcos enemigos la buscaban con sus proyectores y decidió librar la batalla.

Los jóvenes viven en una sociedad altamente politizada, y no escapan a los miedos y las obsesiones de los adultos, como por ejemplo del omnipresente temor a los espías o saboteadores, tan inculcado por la prensa y la propaganda sobre todo de los años treinta. Así habla una de las protagonistas con un perro que simplemente va detrás de ella: «Me parece muy bien que persigas a los ladrones y a los espías, pero yo soy una persona decente».

IV. CONCLUSIONES

Las obras de Gaidar eran ideales para los fines propagandísticos de la Unión Soviética y su ideología. Allí estaba un escritor que además era un héroe de la guerra con los blancos, escribiendo, por un lado, sobre la camaradería, la vida idílica de la Unión Soviética donde se comparte un ideal colectivo, y, por otro lado, sobre la necesidad de permanecer alerta ante los enemigos, la necesidad de estar militarizado para poder defender en cualquier momento el suelo patrio y los ideales que tanto proclama el Partido Comunista. La obra de Gaidar cumple la principal premisa de la literatura juvenil soviética, que es inculcar el amor por la Revolución y el odio hacia el enemigo; es por tanto para el Partido un instrumento idóneo

para inculcar a los más jóvenes todo el ideario comunista: una comunidad ideal en la que ya no existen clases, pero sí una plena cooperación y ayuda mutua, una sociedad en la que se defiende la igualdad de todos y en la que todos tienen los mismos derechos y las mismas obligaciones. Los jóvenes de las obras de Gaidar, sobre todo de la más conocida, *Timur y su pandilla*, son muchachos y muchachas ejemplares, dispuestos a sacrificarse por el bien común y con un sentido del deber muy alto. Sus vidas no les pertenecen a ellos, sino a su país y a sus conciudadanos, a la sociedad en la que viven en el momento, pero sobre todo a la sociedad futura, aquella que está en proceso de construcción para una mayor gloria de la humanidad.

V. REFERENCIAS

ABOLLADO, Luis (1972): *Literatura rusa moderna*, Editorial Labor, Barcelona.

BALINA, Marina (2005): «Fairy Tales of Socialist Realism. Introduction», en: BALINA, Marina, GOSCILO, Helena y LIPOVETSKY, Mark: *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*, Northwestern University Press.

BOIA, Lucian (2000): *La mythologie scientifique du communisme*, Les Belles Lettres, París.

BRAJNOVIC´, Luka (1975): *Literatura de la revolución bolchevique*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

BROOKS, Jeffrey (2000): *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton University Press.

CLARK, Katerina (2000): *The Soviet Novel. History as Ritual*, Indiana University Press.

ELORZA, Antonio (2006): «Comunismo», en: MELLÓN, Joan Antón (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid.

FAST, Piotr (1991): «*Mistrz i Malgorzata*» *Bulhakowa: pisarz – epoka – powies´c´*. Polska Akademia Nauk, Katowice.

FITZPATRICK, Sheila (1992): *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press.

— (1999): *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930's*, Oxford University Press.

GARCÍA-PELAYO, Manuel (1981): *Los mitos políticos*, Alianza Universidad, Madrid.

HEYWOOD, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, 4.ª ed., Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

KADYKAŁO, Anna (2011): *Arkadij Gajdar i jego timurowcy. Pocza¸tki legendy i współczesne próby jej demitologizacji*, Slavia Orientalis. Tomo LX, n.º 3.

SCHMIDT, Siegfried J. (1999): «La comunicación literaria», en: MAYORAL, José Antonio (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco/Libros, Madrid.

SOTELO, Ignacio (2006): «Socialismo», en: MELLÓN, Joan Antón (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid.

STITES, Richard (1989): «Iconoclastic Currents in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past», en: GLEASON, Abbott, KENEZ, Peter y STITES Richard (ed.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Indiana University Press.

TAIBO, Carlos (1993): *La Unión Soviética 1917-1991*, Síntesis, Madrid.

— (2010): *Historia de la Unión Soviética 1917-1991*, Alianza Editorial, Madrid.

TUCKER, Robert C. (1989): «Lenin's Bolshevism as Culture in the Making», en: GLEASON, Abbott, KENEZ Peter y STITES, Richard (eds.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Indiana University Press.

---

1 El hijo de Gaidar, Timur, fue contraalmirante del Ejército Rojo y jefe del departamento militar del diario *Pravda*. Su nieto, Yegor, fue ministro de Economía y Finanzas ruso, y posteriormente, durante el mandato de Boris Yeltsin, fue jefe del gobierno interino en 1992, realizando las reformas que iniciaron la apertura hacia la economía de mercado.

2 Casas típicas de las aldeas rusas.

6

NACIONALISMO Y PATRIOTISMO EN TELEVISIÓN: *THE NEWSROOM* Y *THE AMERICANS*

VÍCTOR HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA
ELENA BELLIDO-PÉREZ

We cultivated the world's greatest artists and the world's greatest economy. [...]. We didn't identify ourselves by who we voted for in the last election [...]. America is not the greatest country in the world anymore.

(Will McAvoy, «We Just Decided To», 1x01, *The Newsroom*).

I'm always amazed at how many of our officers pick up American values if they're not vigilant.

(Arkady Zolov, «A Little Night Music», 2x04, *The Americans*)[1].

I. INTRODUCCIÓN

Este capítulo analiza la representación del nacionalismo y el patriotismo en dos series estadounidenses contemporáneas: *The Newsroom* (HBO, 2012-2014) y *The Americans* (FX, 2013-). *The Newsroom* ha sido la última serie hasta la fecha de Aaron Sorkin, creador y productor ejecutivo, quien ya conoció el éxito en este género con *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC, 1999-2006). En esta ocasión, Sorkin traslada al espectador a un estudio de televisión donde se gestan y se transmiten los informativos nocturnos News Night de la cadena ficticia ACN (Atlantis Cable News), presentados por Will McAvoy (papel por el que Jeff Daniels ganó un Premio Emmy al mejor actor) y producidos por MacKenzie McHale. A través de sucesos reales como el desastre de BP en el Golfo de

México, la captura y muerte de Osama Bin Laden o el atentado de la maratón de Boston, *The Newsroom* presenta las vicisitudes que conlleva la labor periodística ética y de calidad; una labor centrada en informar de manera correcta y contrastada a la ciudadanía. Con este objetivo, las tres temporadas giran en torno a la idea de civilizar al espectador estadounidense, pretendiendo así hacer realidad una visión idealista del periodismo que se compara a lo largo de toda la serie con el empeño heroico de Don Quijote. Esta idea quijotesca es transmitida por Charlie Skinner, director de ACN, a MacKenzie, quien tendrá que liberar a McAvoy de su visión comercial y convertirlo en el Don Quijote de Estados Unidos; en el héroe de esta ficción audiovisual (Hernández-Santaolalla y Sola-Morales, 2013: 223-224). A causa de esta cruzada periodística, Sorkin ha tenido que defenderse de las críticas que acusaban a su creación de pretenciosa (Ayuso, 2012; Moylan, 2014): «I wasn't trying to and I'm not capable of teaching a professional journalist a lesson», decía el creador de la serie (Duca, 2014).

El idealismo profesional que entraña *The Newsroom* pasa, a su vez, por un idealismo político del que también se ha acusado a Sorkin (Tapper, 2012). A ello respondía: «This isn't a ventriloquist act. I am not trying to tell you what I think by using these actors and these characters as a delivery system for what I think» (Wood, 2014). Lo cierto es que la misión evangelizadora que Sorkin le otorga al personaje de McAvoy en el plano del periodismo acaba derivando en un objetivo partidista: el presentador de News Night, abiertamente declarado republicano (tendente al conservadurismo), libra en cada capítulo una batalla contra las convicciones de su propio partido —convirtiéndose en un «sane Republican» (Tapper, 2012)—, con la consecuente defensa de los ideales demócratas (ideales progresistas). En este contexto, es importante tener en cuenta que Sorkin siempre se ha mostrado políticamente activo dentro y fuera de su trabajo como escritor[2]; si bien, cuando Thomas Fahy le pregunta si cree que una buena obra de arte debe participar de cierto compromiso político, Sorkin responde que nunca ha pretendido educar políticamente con sus creaciones, y que, en todo caso, su estilo es «a kind of Romantic idealistic style» (Sorkin, en Fahy, 2005: 14). En esta línea, la lectura del nacionalismo y del

patriotismo en *The Newsroom* desemboca en múltiples ocasiones en el ideal romántico de la nación; a fin de cuentas, Sorkin «strives to re-inscribe liberalism into the political mainstream by encouraging audiences to see liberal values as plausible, pragmatic, and patriotic» (Downing, 2005: 127).

De una ficción anclada en la política actual estadounidense se pasará en el análisis a otra centrada en un conflicto histórico coprotagonizado por esta nación: *The Americans*; elegida mejor drama televisivo de 2015 en los Critics' Choice Television Awards y reconocida como una de las diez mejores series estadounidenses entre 2013 y 2016 por el American Film Institute. Creada por Joseph Weisberg, antiguo agente de la CIA, e ideada a raíz de la detención por el FBI de un grupo de espías rusos en 2010 (Waxman, 2013), la serie de la cadena de televisión FX narra la historia de dos espías soviéticos que viven infiltrados como matrimonio en Estados Unidos en plena Guerra Fría. En concreto, la ficción arranca en 1981, coincidiendo con el inicio de la presidencia de Ronald Reagan. En este contexto socio-histórico, la familia Jennings, residentes del norte de Virginia, aparece como una tradicional familia estadounidense de cuatro miembros: Philip, Elizabeth y sus dos hijos, Paige y Henry, quienes desconocen la verdadera identidad de sus padres. En este sentido, Weisberg, quien dejó la CIA en 1994 desilusionado por la inutilidad del trabajo de espionaje (Holson, 2013), ha señalado que la serie trata más sobre el matrimonio que sobre el espionaje, en consonancia con su interés por la relación de los agentes secretos con sus familias, siempre rodeada de secretos y mentiras (Waxman, 2013). De esta forma, la paranoia y la desconfianza del momento quedan reflejadas también en el seno del hogar, así como del vecindario, sobre todo a partir de la llegada de Stan Beeman, un agente del FBI que se muda junto a su mujer y su hijo a la casa vecina.

Más allá de los conflictos entre los respectivos servicios de inteligencia, la explotación del entorno familiar es precisamente uno de los puntos que confieren más interés al análisis de esta serie, ya que permite comprobar el vínculo de cada Jennings con su país, así como la valoración que cada uno hace de los dos bandos contendientes. Al fin y al cabo, mientras Philip y Elizabeth son de origen soviético y trabajan para su país en suelo enemigo, Paige y Henry han nacido en Estados Unidos, y por más que sus padres

puedan decidir inculcarles en un futuro próximo los valores de su patria, se han criado y educado como estadounidenses. No obstante, ni siquiera esta primera distinción sirve para explicar las posiciones de cada uno, pues incluso entre ambos progenitores y ambos hijos existen diferencias. Como señala el propio Weisberg (en Waxman, 2013):

> For a KGB spy, that's a very big deal. Elizabeth's dream is that her kids would be patriotic Soviets, but that's not really possible because they're being raised as Americans, and that's very painful for her psychologically. And her husband, who started out as a KGB officer, is going soft on America. He likes the mall.

Según Cynthia W. Walker (2014), la serie de FX pone a la audiencia en la situación de tener que empatizar con los conflictos domésticos de dos agentes soviéticos, lo que en última instancia llevaría a simpatizar con el que tradicionalmente ha sido reconocido como el enemigo de Estados Unidos (Waxman, 2013). Se da así una imagen de la Guerra Fría diferente a la que imperaba en los relatos audiovisuales de la década de los ochenta del siglo XX, dominada por el neoliberalismo reaganiano y la inquebrantabilidad del *american way of life* (Richard y Caron, 2016), y en la que los enemigos soviéticos aparecían deshumanizados; un estereotipo que queda reflejado, como recoge William J. Palmer (1995), en títulos como *Amanecer Rojo* (*Red Dawn*, John Milius, 1984) o *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), donde los rusos son mostrados como bárbaros o como máquinas, pero también en películas de espionaje como *El cuarto protocolo* (*The Fourth Protocol*, John Mackenzie, 1987), donde los «ruthless Russian bad guys» se oponen a los «Western good guys» (Palmer, 1995: 224).

Sin embargo, este apego por el «otro» en *The Americans* no significa ningún conflicto serio para el espectador estadounidense, pues la victoria de su país en la guerra está asegurada, no representando el triunfo en la ficción del «matrimonio» Jennings una verdadera amenaza[3]. Asimismo, Kaklamanidou (2017) ha señalado que, si bien la serie cuenta una versión de la Guerra Fría menos condenatoria para la Unión Soviética, sigue afianzando la superioridad estadounidense. La autora muestra como ejemplo las técnicas inhumanas que desarrolla el KGB, especialmente en lo que respecta al entrenamiento sexual que deben seguir sus agentes; una

preparación que, por otro lado, tiene cierto sustento en la realidad (Pravda.Ru, 2002).

Frente a esta postura proestadounidense de la serie de Weisberg, en febrero de 2017 se estrenó en Rusia *Adaptation* (*Адаптация*, TNT, 2017-), que podría entenderse como una réplica satírica a *The Americans*. Ambientada en la actualidad, la serie se ríe de ambos contendientes a partir de la estereotipación y ridiculización de ambos países, pero exaltando, al mismo tiempo, «aspectos del orgullo ruso, como la idea de que el resurgir de Rusia vendrá de la mano de la explotación de sus recursos naturales, y la crítica hacia sanciones que Estados Unidos y la Unión Europea les han impuesto en los últimos años» (Medina, 2017).

II. MARCO CONCEPTUAL: EL NACIONALISMO COMO IDEOLOGÍA POLÍTICA

Para Miquel Caminal, el nacionalismo debe entenderse como «*una ideología que legitima la existencia y permanencia del Estado como nación, y que fundamenta, al mismo tiempo, la creación de naciones que afirman su derecho a la autodeterminación*», valiéndose para ello «*de la historia, de la cultura y de la educación, como instrumentos de cohesión y de proyección de identidades nacionales colectivas*» (2012: 184). En términos semejantes, Andrew Heywood centra el nacionalismo en la creencia de que la nación es el principio básico —«the most appropriate, and perhaps only legitimate»— de organización política (2012: 168). En este sentido, no debe confundirse el nacionalismo con el patriotismo referido a la atracción o al apego que sienten los miembros de un grupo hacia su grupo y hacia el país en el que residen (Bar-Tal, 1993: 48), y que llevado al extremo podría desembocar, por ejemplo, en chovinismo, es decir, el compromiso por una causa o un grupo determinado a los que se atribuye cierta superioridad, y/o en xenofobia, en tanto que miedo o desprecio a los extranjeros (Heywood, 2012: 170). El patriotismo es el fundamento sociopsicológico de carácter afectivo en el cual se sustenta la convicción de que la nación debe ser la unidad de organización política. De

esta forma, éste sería una condición necesaria, aunque no suficiente, para la aparición del nacionalismo; de modo que no hay nacionalismo sin patriotismo, aunque sí podría darse la situación inversa.

Más allá de la posible falta de diferenciación entre los conceptos de nacionalismo y patriotismo, otro problema al que se enfrenta el primero como ideología es su imprecisión y complejidad, pudiéndose encontrar diferentes tipos de nacionalismo o diferentes representaciones del mismo en función del contexto histórico y político (Caminal, 2012: 172; Heywood, 2012: 168): nacionalismo liberal, nacionalismo conservador o nacionalismo expansionista, por ejemplo (Heywood, 2012: 182). Esto obliga a tratar la idea del nacionalismo de la forma más aséptica y general posible, adoptando para ello cuatro ideologemas básicos identificados a partir de los textos de Heywood (2012) y Caminal (2012).

1) *La nación*. Como se ha señalado con anterioridad, el nacionalismo se sustenta en la creencia de que la nación es el principio básico de organización política. En esta línea, se puede diferenciar, en primera instancia, entre *nación cultural*, basada en la identidad, y *nación política*, basada en la voluntad (Caminal, 2012: 174-177), a las que habría que añadir la *nación jurídica*, formada por aquellas personas «vinculadas por ley como ciudadanos de un Estado» (2012: 178). Como entidad cultural, la nación estaría formada por personas que comparten una serie de valores de los cuales no participan los integrantes de otras naciones. El problema aparece cuando se intenta dictaminar cuáles son dichos valores discriminatorios. Por ejemplo, el lenguaje ha sido tomado como una de las características fundamentales para construir el sentir nacional, pero existen naciones que no comparten un lenguaje común, como es el caso de Suiza, y países diferentes que comparten un mismo lenguaje sin que por ello aparezca la identidad nacional (Heywood, 2012: 173). Estos rasgos, además, no permanecerían invariables a lo largo del tiempo (Guibernau, 2009: 26), lo que rechazaría la idea de unidad cultural diferenciada, permanente y objetiva. Al concepto de nación cultural se opondría, por tanto, el de nación política, amparada en la conciencia colectiva: «La nación sería consentimiento actual, deseo de vivir juntos, voluntad de hacer valer de

forma indivisa la herencia que se ha recibido [...] Una agregación de hombres crearía una *conciencia moral* que se denominaría *nación*» (Caminal, 2012: 175).

Las diferentes acepciones del concepto de nación permitirían, al mismo tiempo, hablar de dos tipos de nacionalismo: el *nacionalismo étnico* y el *nacionalismo cívico*. El primero, auspiciado en una visión primordialista de la nación, mantiene que ésta queda formada por aquellos sujetos que poseen un lenguaje, una religión, una tradición y una patria comunes; pilares con los que, según propone, se establecen fuertes lazos emocionales de carácter innato. Frente a esto, el nacionalismo cívico permite construir la nación en torno a la diversidad cultural y la conciencia cívica, entrando en ocasiones en conflicto con el propio concepto de Estado (Heywood, 2012: 175-176).

2) *Comunidad orgánica*. Si bien los nacionalistas pueden no coincidir en cuanto a los rasgos particulares definitorios de cada nación, todos coinciden en suponerle un carácter distintivo y una identidad propia separada del resto. Esto se traduciría en una mayor lealtad a la nación que a cualquier otro colectivo social; un sentimiento de pertenencia y arraigo que perduraría en el tiempo y operaría de manera casi instintiva (Heywood, 2012: 176). Se puede relacionar así este concepto de comunidad orgánica con la *Gemeinschaft* de Ferdinand Tönnies —que Palmer traduce precisamente como *community* (1938: 585)— y con la solidaridad orgánica de Émile Durkheim (1988). Ambos términos se enfrentarían, respectivamente, a los de *Gesellschaft* y solidaridad mecánica, señalando que el individuo forma parte, al mismo tiempo, de dos tipos de agrupaciones, una más informal y homogénea, amparada en un sentimiento común y vinculante, y otra más formal, heterogénea e impersonal, movida por términos contractuales impuestos desde fuera, y que en última instancia podría conducir al aislamiento de los individuos y la desconfianza entre unos y otros. Como recoge Heywood, la idea de que las naciones son comunidades orgánicas puede ser explicada a partir de tres aproximaciones, principalmente: la primordialista, la modernista y la constructivista (2012: 176-177). La primera —próxima a la noción de nacionalismo étnico (Caminal, 2012: 185)— sugiere que las naciones están arraigadas en una herencia cultural y en un lenguaje comunes, configurándose un fuerte sentimiento de

pertenencia similar al que puede darse en los entornos familiares. La visión modernista, en cambio, señala que son los cambios históricos y socioeconómicos los que configuran la identidad nacional. Finalmente, desde el constructivismo, la identidad nacional sería directamente un constructo ideológico concebido por el nacionalismo, entendiendo la comunidad orgánica como un artificio pensado desde las instancias de poder; lo cual ha servido para criticar la idea nacionalista.

3) *Autodeterminación*. Como comunidad orgánica, los individuos que integran la nación deben poder regirse por el principio de la autodeterminación, esto es, la libre decisión de los pueblos para elegir su gobierno. La soberanía popular que este principio implica era expresada por Jean-Jacques Rousseau en la idea de voluntad general (Heywood, 2012: 177-178). El filósofo francés, comúnmente considerado como el arquitecto del nacionalismo político (Heywood, 2012: 190), hablaba así de la voluntad general en su obra *El contrato social*: «En tanto que muchos hombres reunidos se consideran como un solo cuerpo, no tienen más que una voluntad, que se refiere a la común conservación y al bienestar general» (Rousseau, 2007: 129). Por consiguiente, el bien común que conlleva la autodeterminación debe derivar en la formación del estado-nación[4], considerándose naturales e incontrolables las fuerzas que rigen a dicho estado-nación (Heywood, 2012: 179).

4) *Culturalismo*. Las fuerzas que configuran la nación deben poseer también un alto componente cultural que unifique a sus miembros. La idea de nación cultural, apuntada anteriormente, da lugar a la doctrina del culturalismo o nacionalismo cultural. Esta doctrina se creó como respuesta al cosmopolitismo que la nación política entrañaba, estableciendo así en oposición unos rasgos culturales definitorios que redundasen en la identidad del pueblo (Caminal, 2012: 176). El culturalismo se rige, pues, por unos principios que no son racionales, sino místicos, y, por tanto, «it is based on a romantic belief in the nation as a unique historical and organic whole» (Heywood, 2012: 179). Destaca como figura pionera en este concepto Johann Herder (filósofo alemán precursor del romanticismo):

> Todo grupo étnico homogéneo es ya un pueblo, tiene su cultura nacional lo mismo que su idioma, aunque la zona donde habita le imprime unas veces un carácter propio, otras sólo una

> ligera modalidad peculiar, sin que ni lo uno ni lo otro basten para destruir la conformación original y típica de una nación (Herder, 1959: 195).

Así pues, el culturalismo, al estar ligado a la etnia, deriva de manera inevitable en un nacionalismo no inclusivo que aboga por la pureza racial y cultural (Heywood, 2012: 181).

Los cuatro ideologemas o temas que hemos presentado no tienen por qué ser tratados de manera similar en todas las vertientes nacionalistas; la diferencia estribará en la corriente política en la que se inscriba una determinada forma de nacionalismo. De este modo, Heywood diferencia cuatro tradiciones rivales: el nacionalismo *liberal*, el *conservador*, el *expansionista* y el *anticolonial y poscolonial* (2012: 182-194). Respecto al primero, se basa en la creencia en la igualdad y armonía entre naciones, abanderando en primer lugar el derecho a la autodeterminación. Por su parte, el nacionalismo conservador (como el gobierno de Margaret Thatcher en el Reino Unido) se centra en el fomento del patriotismo como herramienta básica de cohesión social, y se manifiesta cuando se teme por la pérdida de la identidad nacional. En cuanto al nacionalismo expansionista (presente en los regímenes fascistas de Japón, Alemania e Italia en el periodo de entreguerras[5]), al ser intrínsecamente chovinista, lleva a un deseo de expansión y agresión materializado en el militarismo, imperialismo y racismo. Por último, en el nacionalismo anti y poscolonial se pueden observar dos ramificaciones: por un lado, la adopción de las ideas nacionalistas de la potencia colonizadora, y, por el otro, un nacionalismo fundamentado en el rechazo a esas mismas ideas.

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE *THE NEWSROOM* Y *THE AMERICANS*

Más allá de la singularidad individual de los títulos escogidos para el análisis, es interesante puntualizar que las series de televisión son un objeto especialmente indicado para estudiar el nacionalismo, ya que éste «responde a la pregunta de *quiénes* son los individuos que componen la sociedad, fijando una relación de *identidad* entre el individuo, la sociedad y

el estado» (Caminal, 2012: 172). Por consiguiente, otras creaciones como *El ala oeste de la Casa Blanca*, *24* (FX, 2001-2010) o *Homeland* (Showtime, 2011-) también resultan muy pertinentes a la hora de estudiar la ideología nacionalista que éstas emanan. De este modo, y de entrada, la serialidad característica de estos programas televisivos permitiría profundizar mejor en la identidad, los valores y las creencias de los diferentes personajes, así como de su entorno. Además del desarrollo interno del producto, en todas estas obras cabe destacar la idoneidad de la televisión como instrumento para generar una conciencia nacionalista o patriótica en los espectadores: «Television, with its proximity —its placement in the intimate, emotive space of the home— has always been well suited to both the portrayal and the contagious spread of collective affect» (Bociurkiw, 2011: 36).

Pasando a las series analizadas, hay que apuntar de entrada que el discurso nacionalista en *The Newsroom* no aparece de manera ocasional, sino que forma parte de la propia razón de ser de esta ficción. Ya desde el primer episodio de la primera temporada, «We Just Decided To» (1x01), con la pregunta que una estudiante de periodismo, Jenna, le hace al protagonista: «Can you say why America is the greatest country in the world?», el espectador sabe que está ante una serie centrada en la nación estadounidense; una serie que trata sobre el esfuerzo que un equipo de periodistas realiza a diario para llevar a esta nación por el buen camino: «I've come here to take your IQ and your talent and put it to some patriotic fucking use!», le dirá McKenzie a Will (1x01). La ideología nacionalista de la serie se completa, así, con el patriotismo que en determinadas ocasiones manifiestan los personajes. El amor que le profesan a Estados Unidos se suele apreciar en momentos de celebración y alegría por la patria, como el brindis de todo el equipo mientras exclaman «God bless America!» («The 112th Congress», 1x03) o la euforia de Charlie Skinner en la segunda temporada ante la celebración de las elecciones estadounidenses: «Our elections are the envy of the world!» («Election Night, Part I», 2x08). De hecho, donde se hace patente el patriotismo de manera más interesante es quizá a lo largo de la segunda temporada, cuando el equipo se resiste en todo momento a creer la (falsa) noticia de que algunos militares

estadounidenses habían gaseado a población civil en Afganistán (Operación Génova). Todos los miembros de la redacción de News Night se muestran incapaces de restarle valores morales a la patria que aman. Y a este sentimiento común que cada personaje manifiesta de manera individual, se le suma el trabajo colectivo de todo el equipo de periodistas, el cual se orienta también hacia una misión patriótica. Esto se aprecia en momentos como la salida de Will del hospital mientras cita a Don Quijote, motivado para volver a llevar a su equipo hacia una meta idealista («The Greater Fool», 1x10). El propio director de la ACN, Skinner, verbaliza así esta labor de los informativos: «They just want us to play our role, as a public service, as a patriotic sacrifice, as a moral imperative» («Run», 3x02).

La noción de «patria» también está muy presente en *The Americans* desde el primer episodio de la serie. Elizabeth alega que *the motherland* es (lo más) importante; una idea que también comparte Philip, a pesar de que reconozca en ocasiones que en su actual residencia no se vive tan mal: «The electricity works all the time. Food's pretty great» («Pilot», 1x01); incluso es más «fácil» consumir caviar. Dichas declaraciones proestadounidenses son tomadas por Elizabeth como señales de una posible traición, llegándole a contar a sus superiores que a Philip le gusta demasiado su nuevo hogar. Esta sospecha conducirá a que el «matrimonio» sea torturado en la primera temporada para intentar descubrir si son ellos los «topos» del KGB («Trust», 1x06). La idea de traición a la patria también está presente en la figura de Gregory, afroamericano y defensor de los derechos civiles de la población negra, quien creció en Estados Unidos «and turned on his own nation», como señala Elizabeth («Only You», 1x10), y del que temen que recorra el camino inverso —todos menos Elizabeth— y se vuelva contra sus colegas soviéticos ante la posibilidad de su arresto y las consecuentes amenazas de cadena perpetua o pena de muerte. Gregory no llegará, sin embargo, a tener que pasar por un interrogatorio; una situación a la que sí deberá enfrentarse Curtis, uno de los miembros de su equipo, al que Beeman aconsejará que, en el caso de que fuera consciente de que estaba colaborando con la KGB, guarde silencio y espere a su abogado, pues el delito de traición es muy grave: «You and I don't have much in common. But we're both goddam Americans, right?»

En ocasiones, dejar la vida de espía puede ser visto, a los ojos de un espectador no implicado, como la salida más fácil y la que aseguraría un final más feliz. Tanto Elizabeth como Philip tienen la oportunidad de escapar junto a sus amantes (presentes o pasados) en la primera temporada: Irina Semenova, la novia de Philip cuando ambos vivían en Rusia, le pedirá, tras reencontrarse en una misión, que deserte con ella del KGB, pues decide volver a vivir como un ser humano normal («Duty and Honor», 1x07), mientras que Gregory, perseguido por el FBI, invitará a Elizabeth a salir de la ciudad con él («Only You», 1x10). Sin embargo, la huida en ambos casos es rechazada, lo cual puede entenderse como la decisión de seguir con su actual familia[6], pero también como una forma de no traicionar a su patria, por la que tantos sacrificios han hecho.

The Americans reproduce asimismo las consecuencias del patriotismo extremo. Por un lado, ambos bandos hacen gala del más puro chovinismo, creyéndose superiores al resto. Esto puede ejemplificarse en el caso de Estados Unidos cuando, al comunicar a los agentes de contrainteligencia la firma de Ronald Reagan de la *top secret executive order 2579*, el fiscal general adjunto asegura que ellos vencerán en la guerra porque «we have truth and justice on our side. And we will prevail» («Pilot», 1x01). Del mismo modo, la serie recoge una paranoia constante acerca de los extranjeros, aunque con importantes salvedades. No es un odio o temor a los extranjeros *per se*, por lo que no se podría hablar realmente de xenofobia, sino de un rechazo al extranjero que puede ser considerado enemigo. Así, al tiempo que los fundamentalistas del servicio de inteligencia pakistaní (Inter-Services Intelligence o ISI) son identificados como bárbaros por los simpatizantes de la Unión Soviética, Estados Unidos los entiende como aliados en la guerra contra los comunistas.

The Americans también muestra cómo se duda de todo lo que venga de fuera, salvo que muestre su compromiso con el país que lo acoge. Éste sería el caso del científico Anton Baklanov, de origen ruso, quien incluso es vitoreado en Estados Unidos porque se ha puesto en contra de su nación de origen. Sin embargo, cuando Paige decide conocer la verdad acerca de sus padres, la razón de su hermetismo y de tantas mentiras, les pregunta: «What are... are you in the Witness Protection program? Did you kill somebody?

Are you guys drug dealers, like your friend Gregory? Am I adopted? Are we aliens?» («Stingers», 3x10). Es precisamente esta última cuestión, la posiblemente menos creíble y más grave, la que cierra el interrogatorio, con un término, *alien*, que puede ser traducido como «alienígena», pero también como «extranjero». Al respecto, en el episodio «March 8, 1983» (3x13), cuando Paige decida confesarse con el Pastor Tim, sentenciará: «They're not americans [...] they're russians»; declaración que quedará completada con «the focus of evil in the modern world» que pronuncia Ronald Reagan por televisión —ante los ojos de Elizabeth y Philip— y que se enmarca en el discurso que dictó el presidente en la National Association of Evangelicals en Orlando (Florida) el día que da nombre al episodio.

Además de esta perspectiva general del nacionalismo/patriotismo en los títulos televisivos escogidos, en ambos se manifiestan asimismo los cuatro ideologemas básicos que se definieron anteriormente. De este modo, la singularidad de cada producto audiovisual hace que se puedan abordar cada una de estas ideas o temas de una manera lo suficientemente amplia como para obtener una visión global de la ideología nacionalista.

1. La nación

El ideologema de la nación en *The Newsroom* es uno de los temas centrales de la serie, girando alrededor del mismo algunos de los debates acaecidos dentro y fuera del plató de televisión. Cuando la estudiante de periodismo citada anteriormente, en un alarde más que patriótico, chovinista, pide una razón que justifique por qué Estados Unidos es el mejor país del mundo, Will McAvoy, ante el desconcierto de todos, sentencia que no lo es[7] («We Just Decided To», 1x01). Comienza entonces haciendo referencia al pasado glorioso de la nación, lamentando que Estados Unidos ya no sea el grandioso país que era. Pero MacKenzie McHale, que ha aterrizado para salvar a News Night de su falta de moralidad, está convencida de que Estados Unidos puede recuperar su gloria. Así, pretende reconstruir el país trabajando junto a Will, a quien le dice: «America is the only country on the planet that since its birth has said over and over and over that we can do better. It's part of our DNA» («We

Just Decided To», 1x01). Con ello, MacKenzie alude directamente al valor de la ambición, que considera relativo a Estados Unidos desde su constitución como país, atendiendo pues con su discurso a cierto grado de primordialismo. Esta idea de la ambición y la prosperidad como valores intrínsecos a la nación acaba calando en Will, quien la rescata cuando debe anunciar la captura de Bin Laden: «Let's tonight serve as a welcome remain that at long our history, American darkest days has being followed by its finest hours» («5/11», 1x07).

Además de la Historia (pasada y futura) como pilar básico de la nación, también se hace referencia en *The Newsroom* a la religión. La acérrima defensa del cristianismo por parte de los republicanos es atacada por el equipo de News Night; concretamente, McAvoy les dedica las siguientes palabras en directo:

> According to Republican values to be Christian is to be pro-America, non-Christian anti-American. During Tea Party rallies and campaign speeches we have been told that America was founded as a Christian nation and that if the Founding Fathers were here today they would tell us so. This is a perversion of history. [...] They can call themselves the Tea Party, Conservatives, Republicans; but Republicans shouldn't call them that. We should call them what they are, «The American Taliban» («The Greater Fool», 1x10).

Mediante esta comparación de los republicanos con los fundamentalistas islámicos, Will ataca el primordialismo cristiano, pero en ningún momento menosprecia los valores religiosos del cristianismo, hecho que se corrobora al querer rezar con un sacerdote católico antes de casarse con MacKenzie en la tercera temporada («Contempt», 3x04). De la misma manera, el cristianismo como identidad nacional también se manifiesta en otros personajes de la serie, como Maggie Jordan, miembro del equipo de News Night, que se siente insultada como cristiana cuando la candidata republicana Michelle Bachmann dijo que Dios le había hablado directamente a ella[8] («The Greater Fool», 1x10). En definitiva, como apunta Matthew J. McMartin, el elenco de *The Newsroom* sostiene de manera implícita que la sociedad se sustenta en un entendimiento religioso y moral (2015: 94), redundando en este sentido en un nacionalismo de tipo cívico.

Respecto a *The Americans* y el ideologema de la nación, y aunque ya en la primera temporada se puede observar cómo las acciones de Viola Johnson, la asistenta del Secretario de Defensa, se ven regidas por los designios de Dios, será en la segunda temporada cuando la religión cobre una especial relevancia. En la misma aparece el judío Anton Baklanov, quien agradecía haber escapado de la URSS, dejando patente el antisemitismo que imperaba allí —denunciado históricamente por Leonid Brezhnev en el 26.º Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética de febrero de 1981 (Schapiro, 1981)—, y también es en esta temporada cuando Paige comienza a acercarse a la Iglesia; una relación que alcanzará su punto más alto al comienzo de «Born Again» (3x06), cuando la joven Jennings es bautizada[9]. Precisamente, la «conversión» de Paige permite establecer uno de los mejores ejemplos que ofrece la serie acerca de la idea de la tradición compartida. En «Yousaf» (2x10), Paige pide a sus padres ir a un campamento que organiza la Iglesia como monitora en prácticas durante los tres meses de verano, recalcando que no todo consiste en sermones, sino que se hacen excursiones y se nada, al tiempo que se enseñan valores sociales y trabajo en equipo. La propuesta, sin embargo, será rechazada por Elizabeth, quien teme la influencia que puedan ejercer sobre su hija, e incluso apunta estar dispuesta a arriesgarse a que Paige caiga en el alcohol o las drogas si deja de asistir a las actividades de la Iglesia, como le advierte Philip. Esta trama debe completarse con la conversación que mantienen los trabajadores de la Rezidentura —la embajada soviética en Estados Unidos y centro de operaciones de la KGB—, Nina Krilova y Oleg Burov (jefe de la oficina de inteligencia científica y tecnológica) en el mismo episodio acerca de la Organización de Pioneros Vladímir Lenin, un organismo juvenil de la Unión Soviética. Nina rememora su campamento cerca de Tarusa, en el óblast o región de Kaluga, en medio de la nada según ella misma indica, en el que todas las mañanas, con sus pañoletas rojas y su insignia de Lenin —con el lema всегда готов! (¡siempre preparados!)— se reunían para la *lineika*, donde los «pioneros» juraban lealtad al Partido y a la bandera. Para Nina, la insignia era algo de gran valor, pues su familia tenía una vida sencilla y sin lujos, la cual añora ahora. De esta forma, la negativa de Elizabeth a que Paige se marche con la Iglesia en verano por el miedo a que

su hija sufra un «lavado de cerebro» queda contrarrestada por los recuerdos de la joven trabajadora de la Rezidentura en un campamento altamente militarizado e ideologizado.

Respecto a los elementos distintivos de la nación, resulta asimismo relevante el lenguaje compartido. Al respecto, uno de los entrenamientos básicos de los espías es aprender el idioma del lugar de destino a la perfección, con el objetivo de parecer auténticos estadounidenses. Sin embargo, la importancia de este hecho llega hasta el punto de que a los espías soviéticos no les está permitido hablar ruso ni siquiera cuando están solos. De hecho, en la serie el idioma ruso sólo se oye en las escenas que transcurren en los espacios controlados por la URSS, donde sí se expresan en su lengua de origen. En «Stingers» (3x10), Paige, poco después de conocer la verdad acerca de sus padres, les pide que hablen en ruso, solicitud a la que Elizabeth responde con «Мы тебя очень любим, солнышко», que Philip traduce a continuación: «She said “We love you very much”».

En general, y respecto al primer ideologema, es la concepción de nación cultural la que cobra una mayor importancia en *The Americans*, desglosada en las ideas de patria común, que se ha apuntado con anterioridad, pero también en los elementos del lenguaje, la religión o la tradición compartidos —a pesar de que la serie venga a demostrar que todos estos valores pueden ser aprendidos y fingidos—. No obstante, también se pueden encontrar rasgos de los otros dos tipos de nación planteados en el marco conceptual, es decir, la nación jurídica (que queda manifestada, por ejemplo, en torno a la figura de los residentes ilegales en Estados Unidos), y la nación política (que se vería en casos ya comentados, como el de Baklanov, o el de Gregory y sus compañeros).

2. Comunidad orgánica

En *The Newsroom*, Will McAvoy está desencantado con la nación, que, como sostiene en el primer episodio, está más polarizada que nunca. Por ello, dentro de la misión de civilizar a la población estadounidense a través de los informativos, se encuentra el objetivo último de unificarles como

comunidad orgánica; «be the integrity», le espeta MacKenzie a Will («News Night 2.0», 1x02). Sobre él recae la labor de fomentar en los estadounidenses el deseo de pertenencia a un mismo colectivo. Así, mediante la integración de diferentes grupos y facciones a través de un espíritu patriótico unificador, la visión de comunidad orgánica que más prima en el equipo de News Night es la modernista, algo que se refleja en la apertura con la que afrontan nuevas realidades y, sobre todo, en su ataque a la óptica primordialista. En relación con esto último destaca la crítica que McAvoy hace de varias declaraciones culturalistas del político republicano Rick Santorum, entre ellas: «Gay marriage [...] threatens the traditional values of this country», en el episodio «Bullies» (1x06). Sin embargo, no todos los personajes tienen esta visión de Estados Unidos; en el personaje, por ejemplo, de Neal Sampat, bloguero de la redacción, se aprecia la perspectiva constructivista. Cuando, con la idea de hacer lo correcto para los estadounidenses, Sampat le pide a su fuente que le entregue una serie de documentos clasificados, le acusan de infringir la Ley Patriótica estadounidense, a lo que el personaje responde: «Seems that the US government has an awful lot of laws protecting itself from its citizens» («Run», 3x02). En esa expresión (que la abogada de la ACN califica de «estúpida»), Sampat hace referencia a la idea de nación como un constructo legal y político que sirve a intereses elitistas en lugar de los intereses comunes de los ciudadanos.

Debido a su localización en el entorno de la Guerra Fría, en *The Americans* la fidelidad a la nación, a la que se le supone una identidad propia y no compartida con el resto, es todavía mayor que en la serie de Sorkin; un contexto de conflicto que debería permitir una lectura de la comunidad orgánica desde la perspectiva modernista. Un claro ejemplo de devoción y lealtad es el caso de Jared, hijo de Emmett y Leanne Connors, los agentes del KGB que fueron encontrados muertos junto a su hija en la habitación de un hotel. En su lecho de muerte, al tiempo que no para de repetir que la causa es más grande que ellos, Jared confiesa a Elizabeth y a Philip que fue él quien cometió los asesinatos, porque sus padres no entendían ni aprobaban que él también quisiese ser agente soviético («Echo», 2x13). Sin embargo, Jared Connors había nacido en Estados

Unidos, rechazándose de este modo su conexión con la URSS por motivos culturales o lingüísticos, y aproximándose más a la visión constructivista de la comunidad orgánica que a la primordialista. La historia de Jared enlaza con la intención de la KGB de convertir a Paige en agente, ya que la única forma de infiltrarse en organizaciones como la CIA o el FBI es ser natural del país norteamericano. Sin embargo, el propio conocimiento del origen y labor de sus padres provoca un profundo malestar y debate interno en Paige, quien, ante la incapacidad de engañarse a sí misma y a su país, decide entrar tarde a clase para no tener que hacer el juramento a la bandera («Glanders», 4x01); una escena que se contrapondría a la del primer episodio de la serie, donde Philip y Henry sí que entonan el himno estadounidense (el segundo, en cualquier caso, más convencido que el primero) para recibir al astronauta Thomas P. Stafford, «a true american hero», como lo presenta el director de la escuela Falls Church, en la que se celebra el acto. Desde el primer momento *The Americans* deja claro que los espías deben adaptarse al terreno, fingiendo un sentimiento nacionalista que les es ajeno, al tiempo que muestra la naturalidad de estos actos de devoción a la patria en Estados Unidos.

3. Autodeterminación

En la creación de Sorkin, si el objetivo principal de News Night es hacer que la población estadounidense se sienta identificada como una colectividad orgullosa de su país y no enfrentada con facciones rivales dentro del mismo, esto sólo se puede lograr a través del derecho a la autodeterminación. El trabajo del equipo siempre está orientado al bien común, queriendo con ello transmitirle a la audiencia notas básicas que ayuden a establecer en Estados Unidos una voluntad general. De ahí la misión idealista que Sorkin otorga a sus personajes, los cuales trabajan por una idea romántica de la nación. Uno de los momentos en los que mejor se aprecia esta idea es la conversación que Will mantiene con su compañero de celda («Oh Shenandoah», 3x05):

> COMPAÑERO DE CELDA: What’s your mission to civilize?
> [...]

WILL: It's a reference to Don Quixote.

COMPAÑERO DE CELDA: The knight?

WILL: He wasn't a real knight. He was an old man who was delusional. He thought he was a knight. He took on a world that was bleak and morally corrupt.

El trabajo por el bien nacional se materializa también en hechos concretos. Un ejemplo de ello es el dilema del personaje de Don, quien en «One Step Too Many» expone que quizá sea mejor no dar la noticia de la Operación Génova, pues, aunque fuese real, las represalias que podrían recaer sobre el pueblo de Estados Unidos si se anunciase serían catastróficas (2x06). Además, cuando debían anunciar la captura de Bin Laden, decidieron, por el bien del país, esperar a tener dos confirmaciones para hacerlo, aunque ello significase perder audiencia («5/11», 1x07). Este es, en definitiva, el dilema presente en toda la serie: sacrificar la audiencia, es decir, los intereses comerciales, para establecer el bien nacional[10].

Frente a lo anterior, las acciones de los personajes de *The Americans* parecen más encaminadas a satisfacer los intereses de sus superiores que los de sus conciudadanos. En última instancia, se espera que los actos de los agentes estadounidenses y soviéticos repercutan favorablemente en todas las esferas de sus respectivas naciones, pero por el camino se van descuidando, e incluso atropellando, las opiniones y deseos de los individuos implicados. Por ejemplo, Emmett y Leanne, primero, y Philip y Elizabeth, más tarde, parecen no poder decidir sobre la vida y la educación de sus hijos, al igual que no se les está permitido elegir a quién amar o qué valores morales pueden querer preservar. En cuanto a los estadounidenses, puede que su vida resulte más cómoda o sencilla, pero no mejor —como mantiene Elizabeth («New Car», 2x08)— viéndose su vida regida por una serie de estándares impuestos por las convenciones sociales o los dictámenes económicos y/o políticos. Se critica asimismo la falta de igualdad real existente en el país norteamericano: en «Comint» (1x05), Elizabeth y Claudia rechazan los derechos concedidos por ley a las mujeres, argumentando que en la URSS las mujeres han aprendido a ganarse dichos derechos. Asimismo, en «EST Men» (3x01), Gabriel le pedirá a Elizabeth que se comporte como una buena esposa estadounidense y friegue los platos. En cuanto a la raza, el testigo que identifica a Curtis en «Only You»

(1x10) ve dificultades para reconocerlo entre las fotografías de los sospechosos, pues «all these [black] guys all look the [same]», una afirmación que no consigue completar por la interrupción de Stan Beeman. En este punto, puede mencionarse que en *The Newsroom* el guardaespaldas de McAvoy, Lonny Church, es detenido sólo por su condición racial, lo cual es criticado abiertamente por el propio presentador («5/11», 1x07).

Volviendo a *The Americans*, será precisamente Beeman el destinatario de dos importantes críticas a la falta de autodeterminación del pueblo estadounidense. Por un lado, Oleg Burov le comentará que, como aprendiz del capitalismo, sabe que todo tiene un valor y puede intercambiarse («The Deal», 2x05); por otro, Bruce Dameran, informante del KGB y trabajador del Banco Mundial, le advierte de quién es el verdadero enemigo de Estados Unidos («The Walk-In», 2x03):

> Bruce Dameran: You know, when I was in Vietnam, they told me who the enemy was and I believed them. But when I got home, do you know what I saw? [...] I saw the real enemy and it's right here. The men who own everything [...] No, I... I have to do something. The only reason that they... they get away with everything, they're able to take advantage because... [...] Nobody ever does anything! Nobody cares!
>
> [...] Ronald Reagan doesn't care!

4. Culturalismo

Estados Unidos como nación cultural es una idea que se combate en determinados momentos en *The Newsroom*, puesto que, como se apuntó anteriormente, la serie aboga más por un nacionalismo cívico que por uno étnico. Normalmente, las perspectivas culturalistas de la nación vienen de la mano de personajes republicanos tanto reales como ficticios. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando Will discute con la presidenta de Stop Islamization of America (organización islamófoba estadounidense fundada en 2010), quien incide en el peligro que supone la imparable creación de mezquitas en Estados Unidos; él responde comparando el islam con la creciente influencia de la religión cristiana y describiéndole los males que el cristianismo ha causado a lo largo de su historia («Bullies», 1x06). Además del cristianismo como pilar básico de la cultura estadounidense, también se hace referencia a la perpetuidad de la etnia cuando se censuran actitudes

xenófobas y racistas, sobre todo en «News Night 2.0» (1x02), cuando tienen que anunciar la propuesta de una nueva ley de inmigración en Arizona. Aquí, un invitado al informativo llega a decir: «Why don’t we just build a damn wall? Chinese built one and you can see it from space. Are the Chinese better than us?» (1x02); palabras que se reciben con frustración en el estudio y que se adelantan a la futura presidencia de Donald Trump y su promesa de construir un muro en la frontera mexicana. En cuanto a la propia postura del equipo, apunta directamente a un sentido cívico en declaraciones como: «Shouldn’t it be a point of pride for Americans that others are willing to uproot their families just to come here?» (Maggie, «News Night 2.0», 1x02). No obstante, ocasionalmente se vislumbran en estos periodistas actitudes que identifican a los enemigos de la cultura estadounidense con otras razas y religiones: cuando comenzaban a conocerse detalles del atentado en la maratón de Boston, MacKenzie le preguntó a Maggie si el sospechoso era musulmán, «sólo por curiosidad» («Boston», 3x01).

En *The Americans* también se comprueba cómo, en ocasiones, tanto soviéticos como estadounidenses realizan una crítica del «otro» en función de la raza, la religión o la tradición. Sin embargo, es precisamente la existencia de prejuicios similares en ambas naciones lo que permite crear un mayor paralelismo entre ellas. Basta, para ello, revisar las imágenes que se reproducen en los títulos de crédito: fotografías de los personajes entremezcladas con representaciones icónicas de Estados Unidos y Rusia que permiten establecer entre ambos relaciones de semejanza y oposición, pero que en definitiva no permiten entenderlas como dos entidades totalmente separadas y enfrentadas, al menos culturalmente hablando: por ejemplo, un cartel propagandístico soviético con el lema Не болтай! (¡No hables!) se enfrenta a otro estadounidense que reza «Silence means security»; el monumento Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines de Estados Unidos de Félix de Weldon se sitúa junto a la escultura realista socialista «Obrero y koljosiana» de Vera Mukhina; a la imagen de Santa Claus junto a un niño se le superpone una fotografía de Karl Marx, y Nikita Khrushchev se coloca al lado de John F. Kennedy.

Además de estos cuatro pilares conceptuales básicos del nacionalismo materializados en ambas series, también se pueden observar en ellas ejemplos de determinadas corrientes políticas que acogen a la ideología nacionalista. En *The Newsroom*, aunque el tipo de nacionalismo que destila el equipo es liberal, con frecuencia se hace referencia al expansionista, reflejado en algunas de las declaraciones que personajes republicanos realizan de las tropas estadounidenses en el extranjero: «They're willing to sacrifice their lives for this great country» (Sanctorum, «Willie Pete», 2x03); «Because my concern is with the cost of Americans lives, here and in combat», dice un invitado justificando el uso de drones sobre la población civil en Afganistán («First Thing We Do, Let's Kill All the Lawyers», 2x01). Se aprecia en ellas el chovinismo característico del nacionalismo expansionista, que lleva a creer en la superioridad de unas naciones respecto a otras (Heywood, 2012: 188).

En *The Americans*, sin embargo, es el nacionalismo conservador el más presente, utilizándose el patriotismo estadounidense como instrumento para frenar la amenaza soviética, al tiempo que se pueden encontrar elementos propios del nacionalismo liberal —sobre todo, la constante referencia a la nación estadounidense—. De hecho, en episodios como «Behind the Red Door» (2x06) o en «New Car» (2x08) aparece Ronald Reagan en la televisión hablando de la libertad estadounidense; e incluso en «March 8, 1983» (3x13), cuando en la pantalla se está reproduciendo un pequeño extracto de su discurso sobre los peligros del plan de congelación nuclear, se puede oír: «But if history teaches anything, it teaches that simple-minded appeasement or wishful thinking about our adversaries is folly. It means the betrayal of our past, the squandering of our freedom». Un discurso, el de la National Association of Evangelicals en Orlando, en el que el presidente pronunció hasta nueve veces el término «freedom» (Reagan, 1983). En el episodio «The Clock» (1x02), Paige le comenta a su madre que en la actualidad las personas son mucho más libres que cuando ella creció, haciendo referencia al progreso vivido por el país norteamericano. Por su parte, en «A Little Night Music» (2x04), Anton Baklanov, el científico judío que emigró a Estados Unidos en la década de los setenta imparte una conferencia en la que agradece la suerte que tuvo de escapar de la Unión

Soviética: «I have found a home, justice, dignity, baseball and freedom for myself, my beautiful wife, and most of all, our son». No en vano, cuando luego sea apresado, le hablará a Philip de ARPANET, incidiendo en que en la URSS no disponen de ella. Teniendo en cuenta que ARPANET se concibe como el origen de Internet, reconocido como el medio más libre —fruto de los valores libertarios de aquellos que lo crearon y desarrollaron (Castells, 2003)—, todo ello dejaría entrever la mayor libertad de información y comunicación del país norteamericano.

IV. CONCLUSIONES

El nacionalismo, como ideología política, y el patriotismo, como fundamento sociopsicológico que sustenta al nacionalismo, están ampliamente presentes en *The Newsroom* y en *The Americans*. Así, en ambas series se produce un enaltecimiento de la patria, sobre todo en encuentros conmemorativos y momentos de celebración. Sin embargo, existe un tratamiento diferenciado en lo que respecta al patriotismo extremo. En este sentido, mientras la serie de FX refleja una idea chovinista de Estados Unidos, acorde con el discurso reaganiano del momento, *The Newsroom* critica este extremismo desde el primer episodio. Asimismo, y si bien pueden encontrarse semejanzas en torno a la representación de los ideologemas identificados —sobre todo en lo que respecta al «culturalismo», que ambas series intentan combatir (incluso desde los títulos de crédito en el caso de *The Americans*)—, también pueden hallarse numerosas diferencias, comenzando por la propia idea de nación. De esta forma, por ejemplo, en *The Americans* se muestra un nacionalismo más étnico, dejando claro que la identidad, fruto de la herencia cultural, es el pilar básico de la nación, al tiempo que en *The Newsroom* imperaría un nacionalismo cívico, incidiendo en la voluntad y en la necesidad de acuerdo común de los ciudadanos. La idea de un lenguaje compartido se vuelve esencial en la serie de Weisberg, al tiempo que se da una visión de la religión como variable diferenciadora, sobre todo en el caso de los agentes soviéticos, mucho más herméticos en este sentido. De hecho, en ambas

ficciones Estados Unidos se presenta como un país donde tienen cabida diferentes tipos de creencias y cultos, aunque insistiendo en que el cristianismo es la religión más extendida y, en cierto sentido, la normalizada. En cuanto a la raza, *The Newsroom* y *The Americans* mantienen un discurso esencialmente antirracista, pero dejando claro que existe un problema en la nación norteamericana, especialmente en el caso de los afroamericanos. Por último, en lo que respecta a la tradición, cabe recordar que *The Americans* se sitúa en la década de los ochenta del siglo XX, quedando la trama impregnada de cierto aire nostálgico (por ejemplo, la banda sonora está compuesta de canciones de la época, se hacen continuas referencias a películas y acontecimientos televisivos de los ochenta, y las marcas como Tab de Coca Cola o Gusy Luz de Molto rememoran tiempos felices del pasado); un recurso que han explotado varias series en los últimos años, como puede ser el caso de *Stranger Things* (Netflix, 2016-) o el episodio «San Junipero» de *Black Mirror* (Channel 4, 2011-2014; Netflix, 2016-). En *The Newsroom*, la apelación al pasado de la nación estadounidense cobra especial sentido con la canción folk de inicios del siglo XIX *Oh Shenandoah*, que da título al quinto episodio de la tercera temporada, y cuyo origen parece remontarse a la exploración del río Misouri («Shenandoah» era el nombre del jefe de la tribu nativa americana de los oneidas).

En cuanto a la «comunidad orgánica», *The Newsroom* plantea una visión modernista, fruto de la crisis vivida por Estados Unidos en los primeros años del presente siglo, defendiendo la idea de que es necesario acabar con la polarización que impera en el país. En el caso de *The Americans*, sin embargo, se impone la visión constructivista, entendiendo la comunidad como un ente artificial que se puede configurar y reconfigurar según los designios del poder; una idea que también comparte Neal Sampat en la ficción de Aaron Sorkin. En cualquier caso, resulta interesante el estudio de la idea de comunidad orgánica en estas dos series, no solo por la trama de cada una de ellas, sino porque la emisión de ambas coincide con un momento de especial desconfianza entre la población, fruto de los acontecimientos del 11 de septiembre y de la amenaza del terrorismo del ISIS; un contexto en el que no se sabe quién es amigo o quién enemigo,

demostrando una paranoia similar a la de la Guerra Fría. Al fin y al cabo, expertos en política rusa y estadounidense ya hablan de una Segunda Guerra Fría (Osnos, Remnich y Yaffa, 2017).

Una de las diferencias más interesantes entre ambas series se da en torno al ideologema de la «autodeterminación». Al respecto, y si bien en ambas series todos los personajes parecen querer lo mejor para sus naciones, no coinciden a la hora de determinar en quién recae la responsabilidad de sacar a su país hacia delante. Así, mientras en *The Americans* es el poder político el encargado de dictaminar cuál será el futuro de ambos países, en *The Newsroom* se pone la esperanza en el esfuerzo de los ciudadanos: en «The Greater Fool» (1x10), Will le pide a Jenna que le vuelva a preguntar qué hace que Estados Unidos sea el mejor país del mundo, para esta vez responderle «you do», cerrando con ello el círculo de la primera temporada.

En definitiva, ambas series reflejan una ideología marcadamente nacionalista, aunque con tintes distintivos. De hecho, y como se ha comentado en el análisis, si bien *The Newsroom* destaca por representar un nacionalismo puramente liberal, en *The Americans* tiene más presencia la vertiente conservadora del mismo. A pesar de la escasez de estudios académicos que versan sobre la dimensión nacionalista y/o patriótica de las series de televisión, obras como la de Bociurkiw (2011), la cual analiza el nacionalismo en series canadienses[11], destacan el empeño genérico de la programación televisiva por reforzar el sentimiento patriótico de la población. Como ya se había adelantado, las series de televisión facilitan la transmisión de los valores nacionalistas al crear un hilo narrativo continuo del cual se desprenden sentimientos que pueden calar con facilidad en los espectadores si empatizan con los personajes o con la historia. En este punto, *The Newsroom* hace una buena labor con el personaje de Will McAvoy y la simpatía que genera por su visión idealista, mientras *The Americans* profundiza en la idea de nostalgia, con continuas referencias a la oferta cultural y el estilo de vida estadounidense de la década de los ochenta. Por ello, se podría concluir que el poder de las series de televisión para la construcción de la identidad nacional se hace patente en una vertiente de doble sentido: por un lado, se puede elaborar un nacionalismo concreto como ideología dentro del argumento de la serie y, por el otro, se

puede intentar, en cierto modo, que el espectador adquiera un sentimiento patriótico al tenerlo expectante por su cita semanal frente al televisor para seguir recibiendo la misma historia cargada de valores nacionales.

V. REFERENCIAS

AYUSO, Rocío (2012): «"The Newsroom", el polémico idealismo de Aaron Sorkin», en: *elpais.com*, 10 de septiembre. Fecha de consulta 14/4/2017. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/10/television/1347292071_624378.html>

ARMSTRONG, William (2017): «What a TV Series Tells Us About Erdogan's Turkey», en: *The New York Times*, 14 de mayo. Fecha de consulta: 20/5/2017. <https://www.nytimes.com/2017/05/14/opinion/erdogan-tv-show-turkey.html?_r=0>

BAR-TAL, Daniel (1993): «Patriotism as Fundamental Beliefs of Group Members», en: *Politics and the Individual*, vol. 3, n.º 2, pp. 45-62.

BEECH, Hannah (2014): «Want Some Entertainment in China? Don't Turn On the TV», en: *Time*, 15 de agosto. Fecha de consulta: 20/5/2017. <http://time.com/3115776/chinese-tv-antifascist-nationalist-china-national-day/>

BOCIURKIW, Marusya (2011): *Feeling Canadian: Television, Nationalism, and Affect*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.

CAMINAL, Miquel (2012): «Nacionalismo y federalismo», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 171-198.

CASTELLS, Manuel (2003): «Internet, libertad y sociedad: una perspectiva analítica», en: *Polis. Revista Latinoamericana*, n.º 4. Fecha de consulta 20/5/2017. <http://polis.revues.org/7145>

CASTELLÓ, Enric (2007): «The Production of Television Fiction and Nation Building. The Catalan Case», en: *European Journal of Communication*, vol. 22, n.º 1, pp. 49-68.

DOWNING, Spencer (2005): «Handling the Truth: Sorkin's Liberal Vision», en: FAHY, Thomas (ed.), *Considering Aaron Sorkin. Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series*, Jefferson, McFarland & Company, pp. 127-147.

DUCA, Lauren (2014): «Aaron Sorkin Apologizes For "The Newsroom"», en: *huffingtonpost.com*, 23 de abril. Fecha de consulta: 14/4/2017. <http://www.huffingtonpost.com/2014/04/22/aaron-sorkin-the-newsroom_n_5190493.html>

DURKHEIM, Émile (1988): *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*, Alianza Editorial, Madrid.

FAHY, Thomas (2005): «An Interview with Aaron Sorkin», en: FAHY, Thomas (ed.), *Considering Aaron Sorkin. Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series*, McFarland & Company, Jefferson, pp. 11-19.

GILLESPIE, David (2005): «Defence of the Realm: The "New" Russian Patriotism on Screen», en: *The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies*, n.º 3. Fecha de consulta: 20/5/17. <http://pipss.revues.org/369>

GUIBERNAU, Montserrat (2009): *La identidad de las naciones*, Ariel, Barcelona.

HERDER, Johann (1959): *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Losada, Buenos Aires.

HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor y SOLA-MORALES, Salomé (2013): «Narrating the Political Hero. The Construction of the Fictional Political Leader in the Obama Era», en: *Akademisk Kvarter*, vol. 6, pp. 217-231.

HEYWOOD, Andrew (2012): *Political ideologies: an introduction*, 5.ª ed., Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

HOLSON, Laura M. (2013): «The Dark Stuff, Distilled», en: *The New York Times*, 29 de marzo. Fecha de consulta: 10/4/2017. <http://www.nytimes.com/2013/03/31/fashion/joseph-weisberg-uses-his-cia-time-in-the-americans.html>

KAKLAMANIDOU, Betty (2017): «The Cold War (re-) visited in *House of Cards* and *The Americans*», en: KAKLAMANIDOU, Betty y TALLY, Margaret J. (eds.), *Politics and Politicians in Contemporary US Television: Washington as Fiction*, Routledge, Abingdon y Nueva York, pp. 105-120.

MCMARTIN, Matthew, J. (2015): «Investigating the Civil Religious Phenomenon in America: A Content Analysis of HBO's *The Newsroom*», en: *Literature & Aesthetics*, vol. 25, pp. 83-96.

MEDINA, Marta (2017): «Putin se ríe de los espías: la respuesta a "The Americans" que triunfa en Rusia», en: *El Confidencial*, 28 de marzo. Fecha de consulta: 15/5/2017. <http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-03-28/adaptacion-the-americans-rusia-espionaje_1355883/>

MOYLA, Brian (2014): «The Newsroom: Good Riddance to Aaron Sorkin's Bully Pulpit», en: *theguardian.com*, 15 de diciembre. Fecha de consulta: 14/4/2017. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/dec/15/the-newsroom-good-riddance-aaron-sorkins-bully-pulpit>

OSNOS, Evan, REMNICK, David y YAFFA, Joshua (2017): «Trump, Putin, and The New Cold War», en: *The New Yorker*, 6 de marzo. Fecha de consulta: 20/5/2017. <http://www.newyorker.com/magazine/2017/03/06/trump-putin-and-the-new-cold-war>

PALMER, Paul A. (1938): «Ferdinand Tönies's Theory of Public Opinion», en: *The Public Opinion Quarterly*, vol. 2, n.º 4, pp. 584-595.

PALMER, William J. (1995): *The Films of the Eighties*, Southern Illinois University, Carbondale and Edwardsville.

PRAVDA.RU (2002): «KGB sex espionage», en: *pravda.ru*, 8 de julio. Fecha de consulta: 10/4/2017. <http://www.pravdareport.com/news/society/sex/08-07-2002/45946-0>

REAGAN, Ronald (1983): «Remarks at the Annual Convention of the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida», en: Ronald Reagan Presidential Library, 8 de marzo. Fecha de consulta: 11/4/2017.

<https://reaganlibrary.archives.gov/archives/speeches/1983/30883b.htm>

RICHARD, Julie y CARON, Georges (2016): «Guerre froide/ guerres froides: les représentations de l'opposition américano-soviétique dans *Scarecrow and Mrs. King* (CBS, 1983-1987), *MacGyver* (ABC, 1985-1992) et *The Americans* (FX, 2013-)», en: *TV/Series*, 10. Fecha de consulta: 10/4/2017. <https://tvseries.revues.org/1832>

ROBERTS, Christine (2011): «Michele Bachmann: "God Calling on Me to Run"», en: *readersupportednews.org*, 1 de junio. Fecha de consulta: 11/5/2017. <http://readersupportednews.org/news-section2/318-66/6119-michele-bachmann-qgod-calling-on-me-to-runq>

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007): *Contrato social*, Espasa, Madrid.

SCHAPIRO, Leonard (1981): «Political and Social Aspects of the 26th CPSU Congress», en: *The World Today*, vol. 37, n.º 5, pp. 162-167.

SCHNEIDER, Florian (2012): *Visual Political Communication in Popular Chinese Television Series*, Brill, Leiden and Boston.

SCREENSLAM (2013): «The Newsroom Season 2: Aaron Sorkin Interview». Aaron Sorkin entrevistado por ScreenSlam. En: YouTube, 17 de julio. Fecha de consulta: 17/4/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=gmsPInp6_mk&t=2s>

TAPPER, Jake (2012): «Aaron Sorkin's empty critique of cable news», en: *newrepublic.com*, 22 de junio. Fecha de consulta: 14/4/2017. <https://newrepublic.com/article/104225/jake-tapper-the-snoozeroom-sorkin>

WALKER, Cynthia W. (2014): «Mr. Bond's Neighborhood: Domesticating the Superspy for American Television», en: BRITTANY, Michele (ed.), *James Bond and Popular Culture. Essays on the Influence of the Fictional Superspy*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, pp. 80-102.

WAXMAN, Olivia (2013): «Q&A: The CIA Officer Behind the New Spy Drama *The Americans*». Joseph Weisberg entrevistado por Olivia Waxman. En: *Time*, 30 de enero. Fecha de consulta: 10/4/2017. <http://entertainment.time.com/2013/01/30/qa-the-cia-officer-behind-the-new-spy-drama-the-americans>

WOOD, Jennifer M. (2014): «I am really proud of this third season. I think it's our best». Aaron Sorkin entrevistado por Jennifer M. Wood. En: esquire.com, 14 de noviembre. Fecha de consulta: 14/4/2017. <http://www.esquire.com/entertainment/tv/interviews/a32448/aaron-sorkin-the-newsroom-final-season-interview/>

WOOLF, Paul (2007): «'So What Are you Saying? An Oil Consortium's Behind the Nuke?'», en: Steven PEACOCK (ed.), *Reading 24. TV Against the Clock*, I.B. Tauris & Co Ltd, Nueva York, pp. 73-85.

---

1 Aunque Arkady Zolov pronuncia esta frase en ruso, se han tomado los subtítulos en inglés que aparecían en la emisión original.

2 Es conocida, en este sentido, la carta que Sorkin escribió en *Vanity Fair* a su mujer y su hija tras la victoria electoral de Donald Trump: http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/11/aaron-sorkin-donald-trump-president-letter-daughter

3 La crisis económica en la que se halla inmersa la URSS cuando Mijaíl Gorbachov asciende al poder en 1985 y la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989 suponen el triunfo definitivo del modelo occidental en Europa; un éxito al que sucederán diversas cesiones soviéticas en el terreno estratégico, las cuales harán aflorar conflictos internos en la URSS que llevarán a su disolución a finales de 1991.

4 Heywood define el estado-nación como «a sovereign political association within which citizenship and nationality overlap; one nation within a single state» (2012: 178).

5 Para la plasmación fílmica del nazismo alemán, véase el capítulo de Adrián Huici «El fascismo en el cine: *El triunfo de la voluntad* y la ideología nazi» en este mismo libro.

6 A pesar de que el matrimonio Jennings se creó para poder residir en Estados Unidos sin sospechas, queda claro a lo largo de la primera temporada el deseo de permanecer juntos como pareja. No en vano, antes de la petición de fuga de Irina, ésta le había confesado a Philip que tenían un hijo en común, fruto de su relación previa a que él entrara en la academia. Asimismo, cuando Gregory hace su particular solicitud de huida, el matrimonio Jennings vive temporalmente separado, después de que Philip ocultara a Elizabeth que había mantenido relaciones sexuales con su exnovia.

7 En una entrevista se le preguntó a Sorkin acerca de esta escena: «In America there's this kind of propaganda that make us believe that is the only country who knows freedom, but is it a little bullshit, or...?»; a lo que él respondió mostrando su punto de vista progresista: «Yes, that's something that in the first five minutes of the series... Will address this idea about America is the only country that has freedom. We're very good at it, we ought to be proud of it, but there's no reason to belittle other countries... Most of the world has freedom» (ScreenSlam, 2013).

8 Esta afirmación de la candidata fue real. Pronunció las siguientes palabras durante su campaña del 2011 en The Living Word Christian Center, una gran iglesia de Minnesota: «God then called me to run for the United States Congress. And I thought, what in the world would that be for? And my husband said, "You need to do this"» (Roberts, 2011).

9 El término «born again» sirve para identifica a aquellos individuos que abrazan la fe cristiana —especialmente en el cristianismo evangélico— en la edad adulta. Así, entendido como un renacimiento espiritual, los «born again» suelen caracterizarse por ser moralmente puritanos y sociopolíticamente conservadores. Al respecto, cabe señalar la creciente importancia de estos «renacidos» en Estados Unidos, alcanzando puestos de influencia económica, judicial y política, como puede ser el caso de George W. Bush.

10 Esta enemistad entre los intereses comerciales y el bien nacional también aparece en otras series destacadamente patrióticas como *24*, por ejemplo cuando en la segunda temporada se critica el belicismo que la política internacional estadounidense ha acarreado a causa del petróleo (Woolf, 2007: 76).

11 Se han realizado estudios sobre el uso de la programación televisiva, y específicamente de las series, para construir el «nuevo» patriotismo ruso (Gillespie, 2005), la identidad nacional catalana (Castelló, 2007) o la identidad nacional china (Schneider, 2012). Asimismo, los medios de comunicación han llamado la atención sobre cómo China ha utilizado la televisión para infundir valores nacionalistas, controlando, además, la emisión de producción foránea (Beech, 2014) o sobre cómo reflejan las series de televisión la Turquía de Recep Tayyip Erdog˘an (Armstrong, 2017).

7

DISCURSO ANARQUISTA Y MÚSICA POP ESPAÑOLA: LOS CASOS DE AVIADOR DRO Y ESKORBUTO

JORGE DAVID FERNÁNDEZ GÓMEZ
ANTONIO PINEDA

Hemos quemado
los libros sagrados,
la falsa democracia
y el falso Estado,
para empezar de nuevo de cero,
para proclamar el tiempo nuevo.

(Aviador Dro, «El Tiempo Nuevo»)

El pasado se ha pasado
y por él nada que hacer,
el presente es un fracaso
y el futuro no se ve.

(Eskorbuto, «Cerebros destruidos»)

I. INTRODUCCIÓN

Este capítulo se centra en la representación de la ideología política anarquista en dos grupos pop bastante diferentes musicalmente: El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, pioneros del pop electrónico en España, y Eskorbuto, formación punk que, aunque englobada en el *rock* radical vasco, en realidad representa la disidencia oficial del movimiento.

El Aviador Dro y sus Obreros Especializados (en adelante, Aviador Dro) es un grupo de Madrid creado en 1979, y aún en activo. La banda ha presentado distintas formaciones en sus casi cuatro décadas de existencia,

siendo Servando Carballar (apodado «Biovac N») el único miembro original que permanece en Aviador Dro. Carballar (que canta, toca los sintetizadores y efectúa programaciones) es el principal compositor de la banda, además de su ideólogo actual. Según la Página Oficial del grupo en la red social Facebook, los restantes componentes son Marta Cervera («Arcoiris»), Ismael Contreras («ATAT»), Mario Gil («Genocider F15») y Alejandro Sacristán («CTA 102»). La misma fuente apunta también una discografía básica de 21 LP/CD publicados entre 1982 y 2012, lo cual indica un enfoque a largo plazo como proyecto musical (EL AVIADOR DRO Y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS, 2017). Los primeros ensayos y actuaciones del Aviador Dro tienen lugar en el Ateneo Libertario del barrio madrileño de Prosperidad. Su primer sencillo, *La Chica de Plexiglás*, se publica en 1980, y el primer LP, *Alas sobre el mundo*, dos años más tarde. Este álbum contiene el tema «Selector de frecuencias», composición descrita por la revista especializada *Rockdelux* como «[...] una de las canciones más hermosas de la historia del pop español» (Pantoja, 1999: 37). La época más activa del grupo en cuanto a conciertos en directo es el bienio 1983-1984, en el contexto de una década donde la producción discográfica de la formación será también la más prolífica, al editar ocho discos en un periodo de siete años (1982-1988). La primera gira del Aviador Dro fuera de España tiene lugar en 2003, a lo que se suma una gira en 2006 por Estados Unidos. Tres años después, en 2009, el CD *Yo, Cyborg* marca la celebración del 30.º aniversario del grupo.

Como señalaba la revista *FutureMusic*, «Aviador Dro readaptaron la actitud punk a la nueva tecnología electrónica» (Leino, 2002: 91). Así, el grupo de Servando Carballar podría incluirse en la tradición de bandas como la británica New Order, que conjugan orígenes punk o postpunk con el descubrimiento de las posibilidades de la tecnología. El resultado podría denominarse *punk disco* o *dance punk*, o incluso —utilizando una etiqueta algo más valorativa— *thinking man's disco*, esto es, música electrónica potencialmente bailable, pero con contenidos en absoluto banales. El discurso del Aviador Dro presenta esa conjunción de sonido sintetizado y letras que inducen a la reflexión. El propio nombre del grupo indica la conexión con el mundo de las vanguardias artísticas, al proceder de

L'Aviatore Dro (1911-1914), una ópera futurista de Francesco Balilla Pratella. Junto a este referente del futurismo, el discurso del Aviador Dro incluye un componente importante del género de la ciencia-ficción, una dosis considerable de humor e ironía, una fe inquebrantable en el potencial de la ciencia y la tecnología e influencias musicales como las de los alemanes Kraftwerk —uno de los grupos más importantes en la historia de la música popular, con una influencia incalculable en la aplicación de la electrónica al pop— y los estadounidenses Devo —formación postpunk que, al igual que el Aviador Dro, lleva a cabo una crítica devastadora de la sociedad contemporánea—.

Aparte de su papel como pioneros del pop electrónico en España (Cervera, 2016), y de que Carballar inventa el término *tecno-pop* en 1979, la significación del Aviador Dro va más allá de la referencia nominal al género en que se enmarca su discurso. En el periodo 1981-1982, y ante la situación de que ninguna compañía quiere editarlos, fundan DRO (Discos Radiactivos Organizados), que se convertirá en la primera compañía discográfica independiente de España —ejemplificando como independiente la década de 1980 (Fouce, 2013: 80)— con artistas como Gabinete Caligari, Loquillo o Nacha Pop. En 2000 se publica el disco homenaje *Robots para los Átomos*, donde 14 bandas españolas y latinoamericanas versionan temas del grupo madrileño; en 2010, «Yo, Cyborg» recibe el Premio de la Música al mejor tema de música electrónica. Con el tiempo, el Aviador Dro ha alcanzado el estatus de una banda de culto.

Frente a la capitalidad del Aviador Dro, Eskorbuto representan el *rock* de provincias. Nacen a primeros de la década de 1980 en Santurce, concretamente en un humilde barrio del Gran Bilbao de los Altos Hornos, la llamada «margen izquierda» de la ría bilbaína. En sus primeros tiempos, desde su formación en 1980, pasaron varios componentes por el grupo, hasta su formación oficial y más longeva, constituida por Jesús María Expósito López, «Josu» (guitarra y voz), Juan Manuel Suárez Fernández, «Jualma» (bajo y voz) y Francisco Galán Portillo, «Paco» (batería). Su discografía es muy irregular e intermitente, con periodos muy prolíficos y largas épocas de silencio. Su condición reivindicativa y nada complaciente

les granjeó mala reputación y escasas amistades; Zarata les define como «la parte más extrema, bronca y «auténticamente» punk del *rock* vasco y estatal» (1993: 62). Esta actitud se plasma en una actividad escasa en lo que a directos se refiere: «Tocaron poco, algo más de cien conciertos en diez años» (Cerdán, 2013: 17). Después de grabar algunas maquetas de «música acelerada y textos francamente duros, comprometidos» (Ortega, 2012a: 83), su primer single, *Mucha policía poca diversión*, se convierte en consigna de la época y lema oficial para las fiestas de Bilbao en 1983. Grabado en los madrileños estudios Colores, lo editan con el sello Spansuls en 1983. Repitieron con el sello madrileño para el mini-LP *Zona Especial Norte* (1984), que compartieron con sus paisanos gipuzkuanos RIP.

El primer disco de larga duración de Eskorbuto es *Eskizofrenia* (1985), editado por la independiente Twins, que contiene temas combativos y contestatarios como «Ratas rabiosas», «Mierda, mierda, mierda» o «Nadie es inocente». A este disco le sigue su más laureado trabajo, *Anti-todo* (1986), «una declaración de intenciones nihilista» (Pascual, 2015: 226). Existe unanimidad entre crítica (Fuentenebro, 2009: 19; Cabeza, 2009b: 21, 2009c: 30), público —fue su disco más vendido— e incluso los diferentes integrantes del grupo (en VVAA, 2009: 24, 40) en considerar *Anti-todo* el disco definitivo del trío vasco. «A *Anti-todo* hay que darle [...] las cinco estrellas que merece; es una obra maestra» (Cerdán, 2013: 102). Desde su título, *Anti-todo* es una proclama, y también por los temas que contiene, con la popular «Cerebros destruidos» como bandera. «Cerebros destruidos» —en palabras de Josu, su «canción más completa por su contenido» (en VVAA, 2009: 49)— llegó a ser disco rojo (García, 2009: 72). Amén de sus ventas o de contar con el beneplácito de crítica, público o el propio grupo, «Cerebros destruidos» sintetiza a la perfección el espíritu de Eskorbuto. En 1986, por otro lado, graban los seis temas contenidos en la casete *Ya no quedan más cojones, Eskorbuto a las elecciones*, con canciones como «Maldito país», «Escupe a la bandera» o «Abajo la ley». También en 1986 DRO (la compañía independiente del Aviador Dro) les edita el recopilatorio en directo *Impuesto revolucionario* —con una disparatada puja por un *master* inexistente entre la discográfica madrileña de Carballar y la vasca Discos Suicidas de por medio (Cabeza, 2009a: 26)—. En 1987 graban la

primera ópera *punk* («zarzuela rock», también lo llamaron), *Los demenciales chicos acelerados*, un disco conceptual más pausado y a ratos melódico, pero que mantiene el espíritu reivindicativo en temas como «Trabajo sucio» o «Hipócritas». En un sello propio (Butoeskor) publican *Las más macabras de las vidas* (1988) con su popular «Rock y violencia» como apertura y, a modo de epitafio, hacen lo propio con *Demasiados enemigos* (Matraka Diskak) en 1991, título que de nuevo evidencia la compleja realidad que rodea al grupo. Decimos a modo de epitafio porque Josu y Jualma —pareja que es el alma máter de la banda— fallecieron a causa de la heroína con tan solo seis meses de diferencia en el año 1992. Desde entonces, Paco, el batería, con una nueva formación y de manera irregular ha mantenido el nombre del grupo y editado discos de importancia menor como *Akí no keda ni dios* (1994), *Kalaña* (1996) y *Dekadencia* (1998).

Dice Roberto Moso (periodista musical, integrante del grupo Zarama y amigo personal de la banda —de hecho, a él se debe el nombre «Eskorbuto»)— que «la creación del grupo coincidió con la expansión del punk y sirvió de continua inspiración para ellos» (2003: 56). La comparación obligada es Sex Pistols, germen del punk en las islas británicas; no obstante, Eskorbuto tienen gustos tan variados como The Who, Motörhead o The New York Dolls, si bien la vertiente del punk británico del 77 que representan Buzzcocks, The Damned, GBH o UK Subs es su influencia más acusada. Aunque enmarcados en el punk, Eskorbuto son hijos de su tiempo y de lo que les tocó vivir. Mientras en Madrid se gestaba la popular «Movida», en el País Vasco surge el combativo Rock Radical Vasco, resultado de una confluencia de factores económicos, políticos y sociales: el interés por la política de la juventud de los setenta después del régimen franquista, el desempleo, la incipiente democracia y la coincidencia con «los años más duros de la violencia. ETA y las diferentes fuerzas policiales y militares del Estado español se enzarzaron durante años en un conflicto sucio que dejó un reguero de muertes, sufrimiento y miedo» (Lechado, 2013: 129). Si a esto se le suma el factor de las drogas[1], emerge diáfano el contexto que vive Eskorbuto, y letras como la de «Ratas de Bizkaia» (1985):

Mirarás al cielo y verás
una gran nube sucia,
no lo pienses, no lo dudes,
Altos Hornos de nuestra ciudad.
Mirarás las fachadas,
llenas de mierda, llenas de mierda.
Desde Santurce a Bilbao, vengo por toda la orilla.
Somos ratas en Bizkaia,
somos ratas contaminadas
y vivimos en un pueblo,
que naufraga, que naufraga, fraga, fraga.
El orgulloso puente colgante,
por debajo el gran Nervión
donde reposan los excrementos
despidiendo mal olor.
En sus orillas cuanta gente
lucha por subsistir.

II. MARCO CONCEPTUAL: EL ANARQUISMO COMO IDEOLOGÍA POLÍTICA

«Anarchist ideology», escribe Andrew Heywood, «is defined by the central belief that political authority in all its forms, and especially in the form of the state, is both evil and unnecessary. Anarchists therefore look to the creation of a stateless society though [sic] the abolition of law and government» (2007: 175). Aunque existen múltiples y muy diferentes manifestaciones del anarquismo —según Juan Botella y M.ª Ángeles Rodríguez (2012: 101), el movimiento carece de unos elementos teóricos comunes que permitan hablar de una teoría anarquista— podría decirse, en cualquier caso, que el antiautoritarismo sería el concepto central y fuente del anarquismo en tanto que ideología: «authority is an offense against the principles of freedom and equality» (Heywood, 2007: 178). En *Dios y el Estado*, Mijail Bakunin escribía:

> rechazamos toda legislación, toda autoridad y toda influencia privilegiadas, patentadas, oficiales y legales, aunque salgan del sufragio universal, convencidos de que no podrán actuar sino en provecho de una minoría dominadora y explotadora, contra los intereses de la inmensa mayoría sometida.
>
> He aquí en qué sentido somos anarquistas (2009: 42).

Frente al Estado y las instancias gubernamentales, los anarquistas proyectan una sociedad basada en el acuerdo voluntario entre individuos libres para la gestión de sus asuntos (Heywood, 2007: 177). A partir de este rechazo al autoritarismo pueden entenderse los temas centrales del anarquismo (Heywood, 2007: 178-186; Botella y Rodríguez, 2012)[2]:

1) *Antiestatismo*. Como observa Heywood, «the anarchist critique of authority usually focuses on *political* authority, especially when it is backed up by the machinery of the modern state. Anarchism is defined by its radical rejection of state power[...]» (2007: 180). El anarquismo se relaciona, por consiguiente, con el rechazo a la política y a todo lo que se le asimile: los partidos, la organización, la burocracia, la participación electoral... (Botella y Rodríguez, 2012: 102). Como afirman Botella y Rodríguez, «la raíz de la opresión social es la autoridad política, el Estado y, por consiguiente, se percibe toda política como autoritaria» (2012: 103). En este contexto, surge el ideal de inexistencia de autoridad que caracteriza al anarquismo, el cual procede del griego *an-arkós*, que significa ausencia de gobierno, aunque no de reglas o pautas de comportamiento. Así, se produce una revuelta moralista contra el orden social y político; orden que se percibe esencialmente como injusto, y no es mediante reformas parciales ni mejoras concretas como se supera, sino mediante la revolución social (Botella y Rodríguez, 2012: 102), lo cual dota al anarquismo de una cualidad políticamente radical y revolucionaria.

2) *Orden natural*. Este elemento se relaciona con el carácter maléfico del Estado, y apunta al mismo tiempo a la idea anarquista de la naturaleza humana, consistente en la creencia de que el ser humano es racional y naturalmente (o, al menos, potencialmente) bueno: «La corrupción, la opresión, los fenómenos de explotación se deben a las formas autoritarias de la organización social, que traban y limitan el pleno desarrollo y la expresión de la naturaleza humana» (Botella y Rodríguez, 2012: 103). A partir de esta visión antropológica, el orden social emerge natural y espontáneamente, de forma auto-gestionada, sin requerir la maquinaria de la ley y el orden —de hecho, es el poder gubernamental el que corrompe la capacidad natural humana para la autogestión, fomentando la avaricia, la

agresión y la injusticia—. De ahí que la revolución tenga como objetivo la destrucción de la organización política y su sustitución por mecanismos de autoorganización social (Botella y Rodríguez, 2012: 103). En otras palabras, podría decirse que el anarquismo cree en una armonía espontánea.

3) *Anticlericalismo*. La perspectiva anarquista considera al poder (de cualquier tipo) como un principio corruptor absoluto; así, el principio antiautoritario anarquista no sólo se aplica al Estado, sino también a instituciones como la Iglesia. De hecho, la religión ha sido vista como la fuente de la autoridad en sí misma, al propagar la obediencia y la sumisión a los líderes. La idea, por ejemplo, de que el individuo debe aceptar la imposición de principios morales religiosos resulta rechazable para el anarquismo. Con expresiones como «Ni Dios ni dueño», los anarquistas evidencian su rechazo total al sistema.

4) *Libertad económica*. Este tema se relaciona con el espíritu revolucionario del anarquismo, el cual va más allá de la abolición del Estado y contempla asimismo el desafío a las estructuras económicas. En este sentido, el anarquismo siente desagrado ante la propiedad y la desigualdad, y tiene un componente socialista que entiende el capitalismo como la opresión de las masas a manos de una clase dominante. Este elemento anticapitalista corresponde a la variante colectivista del anarquismo, que propone una economía basada en la cooperación y la propiedad colectiva (Heywood, 2007: 184, 185), y que se encuentra prácticamente en el polo opuesto a los anarcocapitalistas, partidarios de un sentido muy distinto de la libertad económica. Frente al libertarismo de mercado ultraderechista del anarcocapitalismo, el anarquismo colectivista «[...] stresses the human capacity for social solidarity, or what Kropotkin termed “mutual aid”» (Heywood, 2007: 186).

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE AVIADOR DRO Y ESKORBUTO

Un análisis del discurso del Aviador Dro debe partir de que las cuestiones ideológicas y políticas no son factores implícitos en su música,

interpretables de forma simbólica; al contrario, lo político se encuentra entre los integrantes explícitos del concepto del grupo de Servando Carballar. «Debéis saber que soy inconformista, / iconoclasta y anarquista[...]», canta Carballar en «El tiempo nuevo» (2007). La publicación en 2007 de *Candidato futurista* (CD con «once discursos políticos bailables»), o títulos de discos como *Síntesis: la producción al poder* (1983) o *Ciudadanos del Imperio* (1986), indican claramente que la política es una preocupación de la banda. Más específicamente, los elementos anarquistas del discurso de Aviador Dro también son explícitos, desde la definición del mensaje del grupo como un «anarquismo científico» (Carballar, en Leino, 2002: 91) a títulos de canciones como «Camarada Bakunin» (1983) o «Anarquía en el Planeta» (1983). La mención de Bakunin no es irrelevante desde un punto de vista ideológico; máxime si consideramos que se trata del fundador del movimiento anarquista (Heywood, 2007: 185). «Recogemos la antorcha del verdadero socialismo, ha llegado el momento de la anarquía eléctrica», se dice en «Camarada Bakunin», canción que es, según Carballar, «[...] nuestro guiño al anarquismo histórico» (Biovac N, 2009). Bakunin es también mencionado en «Ópera científica» (1999), una declaración estratégica y programática que ilustra la peculiar mezcla de ciencia ficción y radicalismo izquierdista que caracteriza al grupo:

> Bakunin y Carlos Marx,
> Einstein, Wells y Carl Sagan,
> Asimov y Arthur C. Clarke,
> héroes de la sociedad.

El caso de Eskorbuto es similar al Aviador en tanto que grupo politizado. Josu y Jualma «habían coqueteado con la política, en grupúsculos comunistas» (Moso, 2013: 118), y el bajista, de hecho, perteneció a una célula maoísta (Moso, en VVAA, 2009: 75). Así, la preocupación política de la banda vasca aparece tanto en sus discos como en sus declaraciones: «la política es muy importante, pero no la política de partidos» (en Ortega, 2012a: 79); «lo nuestro es el punk político, el punk putrefacto, el punk sin límites, el punk despreciado por esta putona que llaman sociedad» (en Ortega, 2012a: 89), sostiene Josu. Como afirma Pablo Cabeza: «Su

compromiso político no conocía limites, su contestación al sistema intentaba ser cuanto menos tan profunda como éste lo era contra ellos —y más adelante sentencia—: Eskorbuto sólo sabe cantar-contar a la contra, interpretar el lado oscuro de la vida poniéndole música. Punk *rock* político[...]» (en Ortega, 2102a: 196-197). La polémica cubierta de *Los demenciales chicos acelerados* (en la edición original de Discos Suicidas) con la plana mayor del partido nazi y en la contra una leyenda franquista que sobre la bandera española reza «De interés nacional» —por no mencionar el montaje fotográfico del apretón de manos de Josu y Jualma a Hitler— es otra muestra de su inquietud política. En cualquier caso, la muestra más explícita de este interés es su intento de presentarse a las elecciones generales de 1986 con el eslogan «Ya no quedan más cojones, Eskorbuto a las elecciones»[3].

De modo menos ortodoxo e intelectualmente más endeble que Aviador Dro, el componente anarco-nihilista de Eskorbuto es indudable. Discos como *Anti-todo* ejemplifican esta faceta en temas como «De ti depende (tú eliges)» o la canción que da título al disco. Tampoco es casualidad que en «Criaturas al poder» (de su debut *Eskizofrenia*) aludan a Sergéi Necháyev, figura revolucionaria rusa asociada al nihilismo y al anarquismo extremista. Josu Arteaga recupera esta figura comparándolo con la banda vasca: «Siento que en sus voces y en sus pensamientos fueron discípulos de Necháyev, sin que ellos mismos lo supiesen. Nihilista en Rusia o punk en Santurtzi, ¡qué más da!» (en Cerdán, 2013: 92). En este sentido, numerosos críticos musicales e investigadores entienden los postulados anarquistas del grupo: «Criterios antiautoritarios que rozan la profundidad nihilista de los planteamientos ideológicos anarquistas más radicales (antiestatalistas, antimonárquicos, antimilitares, anticlericales, anticapitalistas) y que tienen como centro la negación de todo lo establecido como poder» (Pascual, 2015: 170); «Lanzado a escena con el auge del *rock* radical vasco mantuvo siempre una línea anarquista e independiente, enfrentada a todo y a todos»[4]; o «su anarquía no tiene precio político» (Nando y Goio, 2009: 18). El grupo reconoce su independencia política y preocupación por las clases más desfavorecidas: «No somos partidistas. Desde luego tenemos más que ver con ambientes obreros» (Josu, en Ortega, 2012a: 130). Del mismo modo,

será el guitarra quien afirme acerca de sus letras en 1983: «Pues sí, son políticas pero no partidistas. No tenemos nada que ver con ningún partido, ni de derechas ni de izquierdas ni nada» (en Ortega, 2012a: 110).

Esta independencia les acarrea problemas incluso en el contexto del País Vasco. La postura de Eskorbuto resulta muy incómoda, dada la politización de los grupos englobados en el Rock Radical Vasco (RRV), muy preocupado por los problemas sociales y económicos de la juventud[5]. Frente a este RRV, instrumentalizado por la izquierda abertzale, Eskorbuto adoptará una actitud que puede caracterizarse como antinacionalista: «El *rock* no tiene patria, ni siquiera la vasca», repetía el grupo como un mantra en todas las entrevistas. «Eskorbuto fueron también garbanzos negros con la irrupción del politizado movimiento de *rock* radical. En fin: punk primario, tan sencillo y simple como la cadena que puede unir a un chaval de barrio obrero con una guitarra eléctrica y un amplificador» (Piñago, 1993: 33). Pascual se refiere a su «independencia ideológica del punk en comparación con las actitudes monopolistas y autoritarias que achacan al bloque hegemónico de la izquierda vasca» (2015: 167), llegando a afirmar que «al no casar con sus presupuestos y al ser objeto de crítica el MLNV [Movimiento de Liberación Nacional Vasco] vetará sistemáticamente a Eskorbuto a través de los organismos afines» (Pascual, 2015: 169). Como afirma Ladrero: «Nunca pertenecieron al ejército de bandas alistadas al RRV porque permanecieron abrazados a su libertad y a un anarquismo distópico y poco complaciente» (Ladrero, 2016: 607-608).

1. Antiestatismo

En cuanto a la presencia y representación de los conceptos básicos del anarquismo, y comenzando por el ideologema antiestatista, hay que observar que el instinto antipolítica del anarquismo —entendiéndose la «política» como la lucha de diversos grupos para conseguir el poder del Estado— ha hecho que se rechace como una práctica corrupta la formación de partidos políticos o la concurrencia a elecciones (Heywood, 2007: 177). En el caso del Aviador Dro, esto se refleja en una crítica a las promesas electorales y a la estructura bipartidista que caracteriza, o ha caracterizado,

a diversas democracias occidentales. Como cantan en «Candidato futurista» (2007):

> A la derecha un puñado de fascistas
> y a la izquierda mediocres socialistas.
> La democracia es un circo de dos pistas.
> Vota al candidato futurista.
> [...]
> Haré promesas que no voy a cumplir.
> Tú ya lo sabes, lo viste venir.
> Si te sientes un poco nihilista,
> vota al candidato futurista.

La demoledora afirmación de que la democracia «es un circo de dos pistas» se alinea con las visiones de izquierda que consideran que los sistemas bipartidistas estándar (con un partido conservador y otro socialdemócrata que se alternan en el poder político) es una mascarada que encubre al auténtico gobierno: el poder económico. La antipolítica anarquista del Aviador Dro también aparece en el texto «El manifiesto del milenio», incluido en el doble álbum *Ópera científica* (1999). En el texto se refieren los «movimientos y organizaciones ciudadanas no gubernamentales cuya acción ha indicado sobradamente donde [sic] se encuentra la verdadera actitud revolucionaria, frente a los comités de salón y cafetín y la política maniquea de madrigueras» («El manifiesto del milenio», 1999). En cuanto al tema de la revolución (una de las características del anarquismo), puede inferirse en canciones como «Baila la guerra» (1983) —que según Carballar «[...] adapta nuestra admiración por *La guerra de las galaxias* y la hace compatible con la lucha revolucionaria contra las dictaduras latinoamericanas» (Biovac N, 2009)— o «El último asalto a la Bastilla» (1982).

En el caso de Eskorbuto, el ideologema antiestatista es el que tiene mayor relevancia y protagonismo en sus textos; algo lógico, dada la condición nihilista y el marcado carácter crítico (y en cierto modo destructivo) de la banda. Son muchas las canciones que arremeten contra el Estado en todas sus manifestaciones y facetas, siendo un caso ilustrativo «Maldito país» (1986):

> Policía nacional, picoletos de mierda, capitanes generales.

Este maldito país es una gran pocilga.
Ministros, gobernadores, presidentes que se tocan los cojones.
Este maldito país es una gran pocilga,
[...]

El trío de Santurce critica abiertamente a todas las herramientas del Estado —«tú formas parte de lo que más odias, el sistema», afirmaba Josu (en Ortega, 2012a: 45). Desde el Gobierno, el Ministerio de Hacienda o la Seguridad Social en «Mierda, Mierda, Mierda» (1985), pasando por las instancias militares —«Soldados» (1984)— o la prensa politizada —«prensa tan radical, prensa tan liberal, prensa ¿por qué censuráis?» cantan en «Pelos largos, caras enfermas» (1988)—. Sin embargo, el enemigo principal de Eskorbuto son los cuerpos de seguridad del Estado, a quienes dedican numerosos temas. De hecho, «Mucha policía poca diversión» (1985) se erige en el himno de la banda con su explícito: «Mucha policía, poca diversión / ¡Un error, un error! / ¿Quién tiene el dinero? ¿Quién? / ¿Quién tiene el poder? / ¿Quién tiene el futuro? ¿Quién? / ¿Quién lleva la ley?». En la misma línea está «¡Oh no! Policía en acción» (1985):

¡Oh no!
Ya lo sabía, no duraría,
dos coches se acercan, la policía.
¡Oh no! Por la noche en la ciudad
es la puta realidad,
sólo existe policía, asquerosa policía.
¡Oh no!
Documentación, me han pillado de marrón,
me habéis cortado el vacilón, a comisaría.
¡Oh no!
Yo no quiero ir, me lleváis a la fuerza,
quiero seguir mi rollo. ¡Iros a la mierda!

La política es otro de los frentes más comunes para Eskorbuto. Partiendo de un descrédito del sistema democrático que Josu reconoce abiertamente —«Nunca he hecho nada en lo que no he creído y no creo en la democracia como sistema» (en Ortega, 2012b: 57)—, Eskorbuto dedican buena parte de su discografía a combatir el sistema político, la figura del político y sus formaciones. Es recurrente en sus textos una visión del político profesional

como personaje avaro, maquiavélico y vil; estereotipo muy presente en sus canciones, desde leves pero ácidos ataques en temas como «El infierno es demasiado dulce» (1987), cuando hablan de «los bestiales comportamientos de políticos depravados», hasta críticas más genéricas y complejas como la de «La marcha del siglo XX» (1987), en la que se ponen en la piel del que consideran «político tipo»:

> Seguiré una carrera parlamentaria
> saldré airoso de los atentados,
> preparados por mi asesor de imagen.
> Palabras fáciles, esa será mi táctica
> ante la Corona, todo un caballero.
> En los discursos, radicalidad
> gritando ahí, ante la gentuza.
> Sobornaré a los miembros
> de las fuerzas del orden
> de la seguridad del Estado.
> Trabajarán para mí los mejores,
> los mejores abogados.

Al igual que el Aviador Dro, Eskorbuto critican el binomio derecha-izquierda, acusando a las dos ideologías imperantes en buena parte de los países occidentales de tener una única orientación: la económica —«para nosotros PSOE, PNV y HB son igual de malos», manifiesta Josu (en VVAA, 2009: 40)—. «Nadie es inocente» (1985) es una muestra de esta denuncia:

> Los rifles silban desafinados
> la canción de muerte que han creado.
> Los de derechas se tropiezan
> con los de izquierdas y viceversa.
> Estamos en su trampa, la ley,
> estamos en su truco, el dinero.
> Como perdedores, como perdedores, como perdedores,
> estamos en su juego.
> Sometidos, controlados
> por un país tercermundista.
> Corroídos, condenados,
> por un sistema de cobardes.

Las prioridades económicas de los partidos son extensibles a todos los agentes sociales, como revela «Es un crimen» (1986) —tema del que

Cerdán comenta: «Es un tema muy antitodo, muy anárquico» (2013: 100) —:

El partido que gobierna este país
y toda su oposición parlamentaria,
las patronales, los sindicatos,
todos contribuyen a nuestro fracaso.
¡Es un crimen! ¡Es un crimen!
Desde sus poltronas,
prometieron solución
para todos los problemas de esta nación,
paro, miseria, humillación
es lo que obtuvimos.

2. Orden natural

La idea de un orden social natural y autogestionado es un concepto socialista libertario que choca directamente con las representaciones mediáticas habituales del anarquismo como caos y violencia. En el caso del Aviador Dro, el anarquismo está relacionado con un factor organizativo, como evidencia la canción «Anarquía en el Planeta»:

Yo soy la anarquía,
soy el caos organizado.
Mi mecánica estructura
desintegra tu pasado [...]

El discurso del grupo madrileño —con su pasión por las máquinas, la civilización industrial y el avance tecnológico— está en línea con el espíritu constructivo (y al mismo tiempo antiautoritario) del anarquismo. En este contexto, la idea de una unión armónica de trabajadores no es ajena al discurso del Aviador Dro, como puede verse en la historia de «Néstor el cyborg» (1983):

Néstor va al trabajo feliz y contento.
Trabaja en procesado y envasado de alimentos.
Allí tiene siempre muy buenos amigos.
Y todos juntos trabajan unidos.

La visión de una clase obrera unificada aparece asimismo en una canción de 1985, «La ciudad en movimiento»:

[...] nosotros caminamos unidos
entre las altas torres,
en el centro de producción,
y tú estás radiante esta noche
en la ciudad en movimiento.

La idea de un colectivo de trabajadores también es abordada en «En equipo» (1983): «En equipo el triunfo está asegurado. / Puedes ser un obrero especializado», así como en «Camarada Bakunin»: «Caminaremos hombro con hombro [...] juntos, iguales, avanzando / ¡Camarada Bakunin!».

El caso de Eskorbuto es diferente. De hecho, son muy escasas las canciones o intervenciones del grupo en un sentido constructivo. Josu afirmaba en el fanzine *Atxuko*: «Este es un mundo enfermo, pero hay que aportar algo, ya que si tú lo has encontrado así, no aportar la maldad de dejarlo peor. Déjalo un poco mejor, aunque tú no lo vivas» (en VVAA, 2009: 47); por su parte, «Jualma reconoce que el grupo tiene plena conciencia de los problemas sociales que pululan por ahí» (Nodoyuna, 2009: 12). Según Moso:

> Josu era una persona obsesionada con la problemática social, era un súper romántico y la vida cotidiana le podía; no podía con la sociedad en la que se movía; le parecía que somos imbéciles de vivir donde vivimos y no procurar una revuelta social generalizada. Josu deseaba eso, que todo el mundo se uniera y acabar con los poderes fácticos, no sabía exactamente para instaurar qué, pero sí que había que hundir lo que había. Y yo creo que en cualquier noticia que escuchase esperanzaba de que podía empezar por ahí la revuelta generalizada (en VVAA, 2009: 75).

En efecto, Eskorbuto apuestan por una revolución como medio para obtener un nuevo orden, aunque no sepan muy bien cuál: «Que hay alguna posibilidad de romper con tanto control. Nosotros ofrecemos nuestras vidas, estamos dispuestos», cuenta Josu (en Cabeza, 2009c: 30). El tema «Busco en la basura» (1985) lo evidencia: «Paso totalmente de la constitución, / yo me inclino a la revolución. / Revolución, revolución, revolución». Algunos temas como «Las más macabras de las vidas» (1988) también animan a la movilización para alcanzar un futuro mejor:

¡Adelante!, sin mirar atrás.
¡Adelante!, como hacen los demás.
¡Adelante!, sin piedad.
Y sólo una vez más lloraremos por los muertos.

Y después
reinará la alegría.

En «Únete al desorden» (1991) también alientan al levantamiento cuando advierten que «no esperes a que las cosas cambien sin ti / no cambiarán»; de igual modo, en «De ti depende (tú eliges)» (1986) ven un poco de luz después del túnel, dejando claro que es posible el cambio si se lucha. Quizá el tema más optimista del grupo sea «Nueva esperanza» (1991), en el que incitan a la revolución de forma directa: «Aquí estamos los desahuciados / Siendo tratados como esclavos / ¡Alcemos nuestros puños / alcemos nuestro rango / Nueva esperanza para los desesperados».

3. Anticlericalismo

El antiautoritarismo anarquista no se reduce únicamente a la crítica contra el gobierno. Carballar apunta que las ideas de un libreto-manifiesto sobre la «revolución dinámica» atestiguan por qué el Aviador Dro es «[...] diferente a todos: ateos, anarquistas, iconoclastas y adoradores del pop en un compendio imposible» (Biovac N., 2009). En el ya citado «manifiesto del milenio», hablan de «[...] destruir todo rastro de involucionismo, fatuo totalitarismo bancario [...] hipocresía política y fundamentalismo [*sic*] religioso que se nos cruce por delante» («El manifiesto del milenio», 1999). En este contexto, no es extraño que la religión organizada se someta también a la crítica libertaria de un grupo entregado a la razón y la ciencia: «Las iglesias caerán[...]», escuchamos en «Camarada Bakunin», mientras que «Dogma de fe» (1999) contiene una referencia a la ignorancia y el miedo explotados por la autoridad religiosa:

Besa mi anillo,
el Señor es mi poder.
Inclínate,
el temor es mi saber.

Otra composición de 1999, «Ópera científica», trasluce, envuelta en oleadas de ritmos, la crítica al soporte que la Iglesia proporciona al poder:

La política ha fallado, la religión nos lo ha ocultado.

Educan a nuestros hijos como carne de mercado.
Occidente corrompido, Asia un animal herido.
Gobernantes al servicio de la protección del rico.

Diez años después de *Ópera científica*, la Iglesia Católica es objeto de crítica humorística en el texto «Unos consejos del Aviador DRO para salir de la CRISIS», incluido en *Yo, Cyborg*: «Convertir el Vaticano en un parque de atracciones del nuevo consorcio DISNEY-MARVEL-PIXAR. Una fantasía moderna por otra apolillada. Subastar todas sus riquezas y obras de arte y generar un proyecto de desarrollo del tercer mundo» (2009).

En cuanto a Eskorbuto, su libertarismo se plasma también en una crítica a distintas instancias de poder: «Sus letras son antimilitares, antipolicía, anticonsumo, antirreligión, antitodo» (Blasco, 2009: 7). Concretamente, su posición frente a la religión es muy clara: «No creemos en ningún dios[...]», dice Josu (en Ortega, 2012a: 195). Esta postura atea e irreverente se puede observar en muchos de sus temas. Es el caso de «Dios, patria, rey» (1984) —adaptación jocosa de la máxima «Ni dios, ni amo» de Bakunin— que Cerdán califica como «una crítica contestataria y un postulado de absoluta insumisión e irreverencia a lo que representan las tres palabras: religión, patriotismo y monarquía» (2013: 97):

Hablan de dios poderoso,
padre de todos creador,
yo que sepa no es mi padre,
no es mi padre no, no, no.
No es mi padre, no es mi señor.

En «Sociedad insociable» (1985) también arremeten contra la religión católica: «Sin religiones, ni obligaciones / viviendo en católico pecado mortal / viviendo en católico pecado acelerado». «Rogad a dios por los muertos» se muestra más insolente y cáustica si cabe —«En el infierno deben estar / hasta el cielo no pueden volar»—, con una estrofa que incita a la necrofilia en un «campo santo»: «He buscado en muchas tumbas / el cuerpo muerto de una mujer, / quise besar su boca sangrienta / acariciar su cuerpo ya muerto». En la misma línea ofensiva está «Hipócritas» (1987), cargada de cierta grosería: «Monjas que estáis hambrientas de sexo / con ganas de satisfacción / buscaros el palo de la escoba / y haceros la

masturbación». Del mismo modo, la religión y sus diferentes estamentos tampoco escapan de sus críticas en textos más generales, como el de «Criaturas al poder» (1985) donde se arremete contra el sumo pontífice tachándolo de senil —«Viejo es el papa, viejo es Monseñor»[6]— o «Iros a la mierda» (1988): «Tanto presidente, tanta religión, tanto hijo bastardo, la madre que los parió».

4. Libertad económica

El ideologema anarquista de la libertad económica apunta a una reestructuración revolucionaria de la sociedad en un orden postcapitalista. En «Camarada Bakunin», el Aviador Dro aborda el tema de forma directa, envolviendo en sonidos industriales un llamamiento a la socialización de la infraestructura económica:

> Distribuiremos
> los medios de producción
> entre los productores.
> Asociaciones urbanas
> de trabajadores.
> Con la ciencia en nuestro lado
> desaparecerán las jerarquías,
> la mano paternal del viejo Estado.

«Arquitecto Acero» (1983) reitera la arenga a la transformación de la producción: «No olvides el mensaje inherente, / la conversión total de los medios productivos». La visión del grupo apunta a una sociedad de base científica y tecnológica fundamentada en unidades obreras de producción cooperativista —como dice Carballar en «Ópera científica»: «Ciencia, música y trabajo / impulsando desde abajo»—. Una sociedad que, podría decirse, responde a una estructura social de tipo anarcosindicalista. El anarcosindicalismo es probablemente la versión del anarquismo colectivista que más se ajusta a la representación del libertarismo de izquierdas del Aviador Dro. Partiendo de la idea de una lucha de clases donde los campesinos y obreros constituyen una clase explotada, los trabajadores «[...] could defend themselves by organizing syndicates or unions, based on particular crafts, industries or professions. [...] syndicalists were also

revolutionaries, who looked forward to the overthrow of capitalism and the seizure of power by the workers» (Heywood, 2007: 189). En este contexto, el Aviador Dro ha representado tanto la idea de la toma del poder por los trabajadores —como se repite en «La arenga de los sindicatos futuristas» (1983): «¡La producción / al poder!»— como las unidades de obreros, presentes en «El nacimiento de la industria» (1982):

> Toda la corporación unida
> planeando futuros proyectos.
> La misión que nos imponemos:
> la conquista del Reino de los Cielos.

Merece la pena señalar, en este contexto, que el sindicalismo revolucionario fue popular precisamente en países como España (Heywood, 2007: 176), de forma que el discurso del Aviador Dro estaría recogiendo, en paralelo a las influencias de la ciencia ficción anglosajona, elementos de la tradición izquierdista española. Por otro lado, el componente colectivista del anarquismo aflora asimismo en el libertarismo del grupo de Carballar, que se refiere al «cooperativismo» y la tendencia «a la colectivización económica», según el texto *Síntesis de la revolución dinámica* (1983). Esta proyección económica colectivista se relaciona con la crítica anticapitalista presente en el discurso del grupo, que se ha referido al deseo de dejar atrás la «doctrina "neoliberal" imperante, lacra de la expansión social y científica en pos de un estado del bienestar falso, que es en realidad el "imperio del beneficio"» («El manifiesto del milenio», 1999). En esta línea de rechazo a la revolución neoliberal incubada en la década de 1980, Carballar se refería en 2009 al «[...] pago de excesos del capitalismo salvaje [...]» (Biovac N, 2009). El poder financiero es abordado en «Unos consejos del Aviador DRO para salir de la CRISIS»: en el contexto de una España inmersa en la crisis económica desatada en 2008, el grupo recomienda «[n]acionalizar los Bancos que han creado la situación actual y persisten en su manipulación. Lobotomizar a sus dirigentes y convertirlos en aparcacoches», así como: «Gravar el tráfico de capitales. ¿Es que nadie lo va a hacer nunca? No pueden existir fronteras para la carne y total libertad para la avaricia» ("Unos consejos del Aviador DRO para salir de la CRISIS», 2009).

En el caso de Eskorbuto, son muy escasas sus propuestas colectivistas, y critican a agentes sociales de relevancia como los sindicatos. Lo que sí comparte la banda con la filosofía económica del anarquismo es la crítica abierta y explícita al sistema económico capitalista y sus instrumentos. En «Intolerable» (1991) atacan al dinero —metáfora del poder económico— como símbolo del capitalismo: «Estoy harto de esta sociedad / no soy su esclavo / si no tienes un duro no te hace caso nadie / y en cambio, si lo tienes, amigos a millares». «Mi degeneración» (1983) —una clara alusión a «My generation», del grupo de *rock* británico The Who— sigue la línea de ataque al dinero («Sin dinero no hay diversión. / Con dinero degeneración»), reflejando una de las paradojas del capitalismo: la necesidad del capital para vivir dignamente, por un lado, y la posible deshumanización del individuo cuando se alcanza la riqueza, por otro. Eskorbuto también denuncia el binomio ricos-pobres, como en «De ti depende (tú eliges)», donde atacan a los poderosos: «Los culos cagones / se asoman y cagan por los balcones / viven en altos edificios / entre el lujo y el confort». «Dios, patria, rey», por su parte, critica abiertamente al capitalismo y la oligarquía financiera como sistema situado por encima de los países, los gobiernos o las ideologías:

> Como dios están viviendo
> como patria nuestros cuerpos,
> como rey es el dinero,
> el dinero, su poder,
> el dinero, su poder
> [...]
> vuestro rey es el dinero
> y de Juan lo es también
> el dólar, la libra, la corona,
> la peseta su poder,
> la peseta su poder.

La crítica al sistema capitalista también se observa en «Hace un millón de años» (1986), estableciendo una metáfora entre la ley del más fuerte del periodo jurásico y la ley del poder económico en la actualidad. El grupo denuncia la lucha de los países por el control del petróleo para demostrar fortaleza económica; haciendo referencia al título de la película *When*

Dinosaurs Ruled the Earth (Val Guest, 1970), de los estudios Hammer, dicen:

> Hace un millón de años, en la Prehistoria,
> ellos eran los más fuertes y la fuerza era la ley.
> Gigantescos, brutales, salvajes, animales.
> Pero ocurrió, así fue: todos sucumbieron.
> Ahora son petróleo, necesario en nuestro tiempo.
> Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra
> era por la fuerza y ahora es de otra manera.

Por último, la banda presenta un orden postcapitalista un tanto ingenuo que desgrana en su doble LP conceptual *Los demenciales chicos acelerados*; dada la dificultad para entender la trama global del disco (el orden de las canciones por cuestiones de capacidad del formato vinilo no es secuencial), lo intentan explicar por medio de un programa de radio. Gonzalo sostiene que esta ópera punk narra la ascensión y caída de un megalómano político, equiparando el socialismo de la época de Felipe González y el nacionalismo vasco con nazismo y franquismo (2016: 206-207). Más allá de esta idea central, en *Los demenciales chicos acelerados* hay personajes con ópticas diversas, ansias de poder, grandes empresas, revueltas, asesinatos, etc. En 1988 graban para el programa *Local de ensayo* de Radio Euskadi una suerte de «radionovela» anticapitalista —la primera radionovela punk (Ortega, 2012b: 86)— que pretende profundizar en la trama del doble disco conceptual. Roberto Ortega trascribe en *Rock y Violencia (Volumen II)* los tres capítulos que se grabaron de los nueve previstos, encontrándose pasajes como el que sigue: «¿Quién dijo eso de que el dinero no lo da todo? Era un iluso. El dinero compra ejércitos, que en sí mueve el mundo pero todo gira en torno a la democracia. Su orden necesita de la orden del miedo, del miedo conformista» (Ortega, 2012b: 81). Se trata de un largo monólogo del personaje del «jefe», un alto directivo de una multinacional interpretado por Josu; un ataque radiofónico al capitalismo que ilustra las intenciones del trío de Santurce.

IV. CONCLUSIONES

Tanto en el caso del Aviador Dro y sus Obreros Especializados como en el de Eskorbuto, la actitud punk supone el puente entre el discurso musical y la ideología anarquista. Como señalan Botella y Rodríguez: «La simbología, el lenguaje e incluso algunas de las siglas del movimiento libertario reaparecieron en algunos países occidentales, e incluso serían ampliamente adoptados por movimientos juveniles de corte radical, como el movimiento «punk» en sus inicios (una de cuyas muestras musicales más influyentes llevaba por título *Anarchy in the UK*) [...]» (2012: 110). El punk es político por naturaleza debido a su carácter contestatario y reivindicativo; especialmente el punk británico, que es el que más influye en el País Vasco. Los casos estudiados en este capítulo evidencian que el grito punk, rebelde y antisistema, se manifiesta con ecos ideológicos anarquistas en dos grupos de localidades distintas (Madrid y Santurce) y orientación musical también distinta (electrónica y *rock*).

En el caso del Aviador Dro hay que considerar que la inclusión de contenidos políticos en la música electrónica popular no es algo excepcional; sin ir más lejos, bandas comerciales como Pet Shop Boys o Depeche Mode han abordado cuestiones ideológicas en sus letras. Lo interesante del Aviador Dro es que, mientras los contenidos políticos de otros grupos electrónicos no van más allá de los límites del sistema capitalista, el enfoque de Servando Carballar implica la ruptura de dichos límites a través de un discurso radical basado en una crítica constante a estructuras de poder políticas, sociales, religiosas y económicas. El resultado es un sorprendente *tecnopop* de extrema izquierda anarquista que desafía la imagen de la música electrónica como un discurso alienante y/o superficial. Como observaba el propio Carballar en una entrevista publicada en 2002: «Se ha llegado a una música electrónica monótona por exceso de *techno* y *house*. Está bien la música de baile, pero hace falta contenido [...]» (en Leino, 2002: 92). En el caso de Aviador Dro, dicho «contenido» posee una dimensión política que contribuye a hacer del grupo una formación única en España. A través de distintas canciones, declaraciones y manifiestos, su discurso evidencia una representación coherente de los principales ideologemas anarquistas. Al mismo tiempo, el énfasis que dicho discurso pone en el futuro y la evolución del ser humano —en «Camarada

Bakunin», por ejemplo, se habla de una «[...] nueva humanidad»—distancia al anarquismo de lecturas puramente nihilistas y autodestructivas, recordándonos que el libertarismo de izquierda tiene un sentido de hermandad sostenido por una fe ilustrada y racionalista en el progreso. Como cantan en «Anarquía en el Planeta»:

> Yo soy la anarquía,
> soy el hombre del futuro.
> Yo destruyo lo que odio,
> yo derribo el gran muro[...]
> [...]
> yo destruyo lo anticuado,
> yo construyo tu mañana[...]

En este sentido, la música del Aviador Dro podría ilustrar la idea de que el anarquismo mantiene «[...] a utopian belief in the virtually unlimited possibilities of human self-development and in the bonds that unite humanity, and indeed all living things» (Heywood, 2007: 184).

Este aspecto del discurso del Aviador Dro contrasta con el caso de Eskorbuto, que presenta por lo general un discurso más destructivo y nihilista que el de los tecno-anarquistas de Madrid. Consecuencia directa del punk y de proclamas como el «No future» o «Destroy», Eskorbuto reflejan un anarquismo de base nihilista con importantes ausencias de elementos constructivos. «Si el ateo es el punk de las religiones, el punk de la política se sitúa incluso más allá de la anarquía, en el nihilista punto de la negación total o de la indiferencia» (Cerdán, 2013: 18). Eskorbuto también responde a la idea de que el anarquismo es una expresión política e ideológica de los sectores sociales marginados (Botella y Rodríguez, 2012: 102). Como reconoció Josu en una entrevista para el diario *Egin*: «Representamos la forma de vida de la juventud marginal en la margen izquierda» (en Ortega, 2012a: 79). «No es fácil ser pobre y con familia combatiendo diariamente por sobrevivir», canta el grupo en «No es fácil» (1987).

El origen humilde del grupo y el complicado contexto político y social en el que viven forja una actitud «antitodo», escasamente optimista o colectivista: la realidad que les toca vivir influye definitivamente en Eskorbuto para asumir una óptica catastrofista ante la realidad; así, Moso

define al líder de la banda como un «eterno visionario de catástrofes sociopolíticas» (2009: 59). Esto no solo se limita a sus continuas alusiones a la muerte (Sección Mortuoria, fue un esbozo de nombre) o al cementerio (Jualma vivía pegado al del barrio de Kabieces), que se encuentran en temas como «Enterrado vivo» (1987), «Rogad a dios o por los muertos» (1985), «Más allá del cementerio» (1987) o «Las más macabras de las vidas» (1988), también sus textos se refieren a la guerra o directamente abordan la destrucción del planeta: «Sonidos de la guerra» (1985), «Ha llegado el momento» (1986), «El exterminio de la raza del mono» (1985) o «Historia triste» (1986), por ejemplo. En algunos casos, practicando una suerte de género fantástico de naturaleza distópica que hibrida el terror con la ciencia ficción, y que contrasta con el optimismo de los elementos de ciencia ficción del Aviador Dro. Hasta cierto punto, y quizá relacionable con su visión negativa del futuro, el discurso de Eskorbuto presenta posiciones antisociales, con textos que cuestionan a la propia raza humana; algo que, desde un punto de vista ideológico, podría acercar su libertarismo a postulados anarco-individualistas derechistas. Una ambivalencia que hace a Eskorbuto muy incómodos en todos los sentidos. No obstante, hay que recordar que Josu sostiene: «Nosotros no somos antisociales, como se afirma por ahí, la que es antisocial es esta sociedad en la que vivimos» (en Segurola, 2009: 7); además, el trío vasco participa al mismo tiempo de una óptica anarquista de izquierdas que sirve de nexo con los presupuestos del Aviador Dro, compartiendo ambas formaciones temas como el anticapitalismo, el llamamiento revolucionario, o la crítica a la política *mainstream* y la religión organizada. El hecho de encontrar una postura ideológica tan radical en ambas formaciones es una excepción en el espacio pop español; una escena generalmente poco comprometida política e ideológicamente, y preocupada por cuestiones más estéticas y hedonistas.

V. REFERENCIAS

BAKUNIN, Mijaíl (2009): *Dios y el Estado*, Diario Público, Barcelona.

BIOVAC N (2009): «Síntesis», en: El Aviador Dro y sus Obreros Especializados. *Síntesis: la produccion al poder* [CD], marzo 2009, PIAS Spain.

BLASCO, Roge (2009): «Eskorbuto: Compromiso anti-social», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 7.

BOTELLA, Juan y RODRÍGUEZ, M.ª Ángeles (2012): «Anarquismo», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 101-111.

CABEZA, Pablo (2009a): «Eskorbuto: cómo ir hacia adelante», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, pp. 26-27.

— (2009b): «Eskorbuto: oro de antiley», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 21.

— (2009c): «"Los demenciales chicos acelerados": Eskorbuto», en: VVAA (2009): *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 30.

CERDÁN, Diego (2013): *Eskorbuto: Historia triste*, Ediciones Marcianas, Madrid.

CERVERA, Rafa (2016): «1981, el año en el que lo "tecno" se hizo pop», en: *El País*, 17 de diciembre. Fecha de consulta: 3/2/2017. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/12/17/actualidad/1481990979_018694.html>

EL AVIADOR DRO Y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS (2017): EL AVIADOR DRO Y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS–Página Oficial del grupo, en: Facebook. Fecha de consulta: 3/2/2017. <https://www.facebook.com/EL-AVIADOR-DRO-Y-SUS-OBREROS-ESPECIALIZADOS-P%C3%A1gina-Oficial-del-grupo-285098408186590/about/?ref=page_internal>

«El manifiesto del milenio» (1999), en: El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, *Ópera científica* [CD], Rompeolas.

FERNÁNDEZ, Jorge David (2004): «Propaganda y Rock Radical Vasco», en HUICI, Adrián y PINEDA, Antonio (coords.), *Propaganda y Comunicación: una Aproximación Plural*, Comunicación Social, Sevilla, pp. 174-205.

Fouce, Héctor (2013): «Nadie puede parar. La industria del rock en España, 1975-1985», en: Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.), *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, pp. 73-87.

Fuentenebro, Javier (2009): «“Eskorbuto”, clarividencia y pesimismo... ¿Hay futuro?», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 19.

García, Julio (2009): «Eskorbuto», en: VVAA (2009): *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 72.

Gonzalo, Jaime (2016): *Mercancía del horror. Fascismo y nazismo en la cultura pop*, Libros Crudos, Bizkaia.

Heywood, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, 4.ª ed., Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

Ladrero, Valentín (2016): *Músicas contra el poder. Canción Popular y política en el siglo XX*, La Oveja Roja, Madrid.

Lechado, José Manuel (2013): *La Movida y no solo madrileña*, Sílex, Madrid.

Leino, Eva (2002): «Aviador Dro», en: *FutureMusic*, n.º 62, pp. 91-92.

López Aguirre, Elena (2011): *Historia del Rock vasco*, Aianai, Álava.

Moso, Roberto (2003): *Flores en la basura. Los días del Rock Radikal*, Hilargi, Bizkaia.

— (2009): «Eskorbuto: la mejor banda del mundo tiene demasiados enemigos», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 59.

— (2013): «El rock radikal vasco. Ruido y rabia en la “Zona Especial del Norte”», en: Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.), *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, pp. 105-122.

Nando, G. y Goio, C. (2009): «Eskorbuto. Presentando el anti-todo», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 18.

Nodoyuna, Pierre (2009): «“Somos Eskorbuto y ya, hagamos lo que hagamos, tenemos razón”», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 12.

ORTEGA, Roberto (2012a): *Rock y Violencia. Volumen I*, Cota Cero, Bizkaia.

— (2012b): *Rock y Violencia. Volumen II*, Cota Cero, Bizkaia.

PANTOJA, Javier (1999): «El Aviador Dro y sus Obreros Especializados. "Ópera científica"», en: *Rockdelux*, n.º 164, junio, p. 37.

PASCUAL, Jakue (2015): *Movimiento de resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*, Txalaparta, Nafarroa.

PIÑANGO, Javier (1993): «Punk Español /1977-1984). Crónica del imperdible ibérico», en: *Ruta 66*, n.º 90, diciembre, pp. 30-34.

PORTON, Richard (2001): *Cine y anarquismo*. Traducción de Mireya Fayard, Gedisa, Barcelona.

SEGUROLA, Antiago (2009): «Grupo punk vasco detenido en la Dirección General de Seguridad», en: VVAA (2009), *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao, p. 7.

«Unos consejos del Aviador DRO para salir de la CRISIS» (2009), en: Aviador Dro, *Yo, Cyborg* [CD], PIAS Spain.

VVAA (2009): *Detestable raza humana*, DDT Diskak, Bilbao.

ZARATA, Iñaki (1993): «Eskorbuto. Última pelea», en: *Rock de Lux*, n.º 93, enero, p. 62.

---

1 «Se estima que hacia 1978 había en Euskadi unos seis mil heroinómanos, mientras que en Cataluña, con más del doble de población, la cifra era de diez mil. Proporcionalmente, en San Sebastián había tantos yonquis como en Nueva York» (López Aguirre, 2011: 152).

2 Botella y Rodríguez observan que «bajo el término anarquismo aparecen formulaciones y prácticas muy diversas, cuando no directamente contradictorias» (2012: 101). En este contexto, es necesario puntualizar que en este capítulo entendemos el anarquismo en el sentido histórico que ha tenido tradicionalmente en Europa; es decir, como una ideología y un movimiento político *colectivista* y ubicado en la izquierda radical. Por ello, no incluimos bajo el concepto de «anarquismo» (en el sentido citado) a la variante *individualista* del mismo; una variante que puede trazarse desde la filosofía del egoísmo de Max Stirner hasta la absolutización del libre mercado que lleva a cabo la ideología anarcocapitalista. El anarquismo individualista está más cerca de las posturas liberales derechistas extremas que se examinan en el capítulo «De la literatura *best seller* al cine: El Objetivismo en *Atlas Shrugged*» en este mismo libro; hasta cierto punto, la oposición entre anarquismo individualista y anarquismo colectivista podría ilustrar esas formulaciones contradictorias que apuntan Botella y Rodríguez, en tanto en cuanto los anarcocapitalistas (con su filosofía ultraindividualista conducente a un libremercadismo radical) pueden entenderse como antagonistas naturales de la idea anarquista de ayuda mutua (Porton, 2001: 49).

3 Para configurarse como agrupación electoral, Eskorbuto necesitan 20.000 firmas de apoyo, con lo que podrían contar con los espacios gratuitos televisivos para su promoción. Cuenta Ortega que «se

imprimen papeletas para que puedan ser utilizadas en las urnas, donde está escrito "Ya no quedan más cojones, Eskorbuto a las elecciones" o "Para vivir alegre y contento Eskorbuto al parlamento". Se habla también de que se van a pegar más de dos mil carteles por Madrid, Barcelona y puntos estratégicos de Euskadi» (2012a: 264). El adelanto de las elecciones da al traste con la idea.

4 PORTERO, A. (2009): «Fallece en Cruces Josu Expósito, solista del grupo de *rock* vasco Eskorbuto», en *Detestable raza humana*, p. 64 (originalmente publicado en *Deia* 6-1992).

5 Para profundizar en el RRV véase: FERNÁNDEZ, J. D. (2004): «Propaganda y Rock Radical Vasco», en: HUICI, A. y PINEDA, A. (coords.), *Propaganda y comunicación: una aproximación plural*, Comunicación Social, Sevilla, pp. 174-205.

6 Esta canción denuncia el olvido sistemático de la juventud en los estamentos de poder y la asunción de cargos de responsabilidad por parte de los mayores. Pascual entiende que «el binomio revolución-juventud es la matriz desde donde cuestionan radicalmente todo lo establecido, asociado directamente con el poder y la senectud» (2015: 123).

8

DE LA LITERATURA *BEST SELLER* AL CINE: EL OBJETIVISMO EN *ATLAS SHRUGGED*

José María Calvo Moreno

I. INTRODUCCIÓN Y BREVE CONTEXTO SOBRE *ATLAS SHRUGGED*

Este capítulo se centra en la plasmación mediática de una corriente ideológica que puede entenderse como una radicalización del liberalismo conservador: el Objetivismo, filosofía formulada por la escritora Ayn Rand. Nos planteamos identificar las premisas básicas del Objetivismo, situarlo respecto a las distintas ideologías políticas que comparten elementos con él, e identificar aquellos conceptos objetivistas presentes en las tres películas que componen la adaptación cinematográfica de la obra magna de Rand, la novela *Atlas Shrugged* (1957). Para alcanzar este propósito, y junto a los manuales de referencia sobre distintas corrientes ideológicas que conforman el hilo conductor de este volumen (Antón Mellón, 2016; Heywood, 2012), se recurre principalmente a la propia obra de Rand (fundamentalmente en su vertiente ensayística), empleando de forma secundaria y puntual otros autores y obras para fines concretos, tales como cimentar los datos bibliográficos de la autora o abundar en el análisis de su filosofía.

Dado que ninguna creación se produce en el vacío, es conveniente abordar *Atlas Shrugged* (y por extensión todo el cuerpo de trabajo de Ayn Rand) con una cierta familiaridad respecto a la autora. En este sentido, en su biografía pueden señalarse tres grandes eventos que marcaron su vida, su filosofía y, consecuentemente, su producción bibliográfica tanto de ficción como de no ficción[1].

Nacida como Alisa Rosenbaum en 1905 en el seno de una familia de la alta burguesía rusa, la autora disfrutó de una vida acomodada hasta el estallido de la revolución que terminaría derrocando a los zares e instaurando el leninismo. Durante el alzamiento bolchevique, Rand presenció, con doce años, cómo los revolucionarios expropiaban la farmacia de su padre. Esta imagen planearía sobre toda su obra como un icono de injusticia, contradicción y amoralidad[2], con sus elementos definitorios (el discurso del beneficio común como motivo para arrebatar la propiedad privada, y muy especialmente la amenaza de la violencia física directa) constituyendo los mayores atentados frente a los valores randianos de la libertad, la razón y el individuo, y por tanto suponiendo los principales objetivos de sus ataques al Estado y al altruismo[3].

Mientras este evento marcó la cosmovisión de Rand y determinó su pensamiento político general, *Atlas Shrugged* es construida explícitamente alrededor de un segundo hito en la juventud de la autora. Tras retirarse a la península de Crimea hasta que el clima social y político se calmase, los Rosenbaum volvieron a San Petersburgo desposeídos de sus lujos. La familia consiguió alquilar unas habitaciones en el edificio que antaño fuera propiedad de Zinovy, el padre de Rand, y éste pudo reabrir su farmacia junto a algunos socios bajo la Nueva Política Económica de Lenin. No obstante, al poco tiempo el Estado soviético volvía a confiscarla, aduciendo idénticos motivos que en la primera ocasión. Frente a esta situación, Zinovy toma entonces la misma decisión que John Galt (el héroe de *Atlas Shrugged*) tomaría décadas después: negarse a trabajar para un sistema que consideraba explotador (Burns, 2009: 14).

Tras este episodio y pese a las dificultades económicas, la familia de Rand consiguió que su hija mayor pudiese abandonar los trabajos esporádicos con los que contribuía a la economía doméstica y acudiese a la Universidad Estatal de Petrogrado. El ambiente académico de la Rusia bolchevique avivó su rechazo a toda forma de comunismo o colectivismo (una constante en su obra y su filosofía), pero fue en este entorno donde la autora descubrió el refugio intelectual que marcaría su futuro: la visión hollywoodiense de Estados Unidos presentada por las películas que empezaban a llegar a Rusia. En estas películas, Rand «glimpsed America:

an ideal world, a place so different from Russia as she could imagine. America had glamour, excitement, romance, a lush banquet of material goods. She described Hollywood in a reverent tone» (Burns, 2009: 17).

No es de extrañar, por tanto, que cuando la hija de un primo lejano emigrado a Estados Unidos mostró interés por la suerte de los Rosenbaum tras la Revolución, Rand viese una oportunidad para abandonar su tierra natal: su interés por el cine sentó la excusa pública para su huida de Rusia como estudiante del medio, algo que sólo lograría gracias a la colaboración tanto de su familia directa como de sus parientes al otro lado del Pacífico. Tras meses de preparación, Rand pudo abandonar San Petersburgo y, una vez en Estados Unidos (habiendo ya adoptado, a modo de renacimiento simbólico, el nombre con el que firmaría sus obras), dejó atrás a sus parientes para instalarse en Hollywood. Allí iría encadenando trabajos en los distintos estudios a fin de poder sustentarse mientras perseguía una carrera como guionista[4], un formato que abandonaría en favor de la novela y que, combinado con su cada vez mayor activismo político, conduciría a la creación de *Atlas Shrugged* (Burns, 2009: 19-23), donde refleja su filosofía, indisoluble de sus orígenes.

Atlas Shrugged se publicó en 1957, entrando en la lista de los más vendidos de *The New York Times* tan solo tres días después de su lanzamiento[5]. Este éxito señalaría a Rand, ya entonces, como «the most influential libertarian of the twentieth century to the public at large» (Doherty, 2007: 23). Gracias a su obra magna, su figura y su filosofía empezaron entonces a atraer adeptos, pero Rand no permitiría que nadie fuera de su círculo más íntimo de activismo político e investigación filosófica (irónicamente autodenominados «El Colectivo») se proclamase como objetivista, por temor a que sus errores de juicio recayesen sobre su persona. Con el paso del tiempo, Ayn Rand llegaría a convertirse en un icono no solo para el movimiento *libertarian* estadounidense, sino para la misma identidad cultural del país: en 1991, una encuesta conjunta de la Biblioteca del Congreso y el Monthly Book Club señalaron a *Atlas Shrugged* como el segundo libro más influyente en Estados Unidos, sólo superado por la Biblia (2007: 23).

II. MARCO CONCEPTUAL: PREMISAS BÁSICAS DEL OBJETIVISMO

Rand desarrolló el sistema filosófico objetivista, en primera instancia, a través de sus dos principales novelas: *The Fountainhead* y *Atlas Shrugged*. Planteado como un sistema filosófico cerrado, por lo cual no ha tenido añadidos o variaciones relevantes desde su formulación original[6], sólo sería formalizado y pormenorizado a través de obras de no ficción varios años después de la publicación de estas obras narrativas.

En su aspecto más elemental, el Objetivismo sostiene que la realidad existe de forma independiente a la consciencia humana, que el ser humano puede aprehender tal realidad a través de sus sentidos, que esta información sensorial puede ser empleada para obtener un conocimiento objetivo mediante el raciocinio, y que el propósito moral de tal conocimiento es emplearlo para la obtención de la propia felicidad. Asimismo, el Objetivismo considera al capitalismo *laissez-faire* como el único sistema social construido con la premisa de salvaguardar la libertad del individuo, lo que lo convierte en el único sistema social *moral* (Rand, 1964).

De esta forma, el Objetivismo concibe al ser humano como un individuo independiente que accede a la realidad que le rodea a través de los sentidos, y que puede obtener de ella aquello que precisa para vivir adaptándola a sus intereses de forma productiva, a través del pensamiento conceptual, definido por Rand como «[...] not a passive state of registering random impressions. It is an actively sustained process of integrating every event and every observation into a conceptual context» (1964: 22). La facultad que dirige este proceso es la razón, una capacidad ejercida no de forma automática, sino voluntaria y conscientemente (Rand, 1964: 22). En la filosofía de Ayn Rand la diferencia entre pensar y no pensar, entre ser capaz o incapaz de mantener un enfoque mental permanente a todo lo que rodea a uno, es la diferencia entre conseguir o no conseguir lo que se desea, entre la felicidad y la infelicidad, y por extensión entre vivir y morir. La razón provee al individuo con «the terms, methods, conditions and goals required for the survival of a rational being through the whole of his life span-in all those aspects of existence which are open to his choice» (Rand, 1964: 26), y

por tanto es la fuente de su felicidad, que Rand concibe como «the successful state of life, suffering [is] the warning signal of failure, of death» (Ibíd.). Por tanto, en última instancia, el estándar de valor del Objetivismo, a través del cual juzga lo que es bueno o malo, es «*man's life*, or: that which is required for man's survival *qua* man» (1964: 25).

El principio social básico del Objetivismo (que integra esta concepción del individuo en su existencia colectiva y que es determinante en la dimensión ideológico-política de la filosofía objetivista) es que, de la misma forma que la vida es un fin en sí misma, cada ser humano es un fin en sí mismo, y por lo tanto «man must live for his own sake, neither sacrificing himself to others nor sacrificing others to himself» (Rand, 1964: 30). En base a esta máxima, el Objetivismo sostiene que el interés racional de un ser humano no entra en conflicto con el de otro, pues a través de la razón alcanzan las virtudes de la propiedad, la productividad y el orgullo, y en consecuencia «there is no conflict of interests among men who do not desire the unearned, who do not make sacrifices nor accept them, who deal with one another as traders, giving value for value» (1964: 34).

El principio del intercambio entre individuos racionales y productivos gobierna la visión social del Objetivismo, que estipula que el individuo puede obtener dos grandes beneficios de la vida en sociedad: el acceso al repositorio común de conocimiento humano, mayor de lo que un individuo consigue en una vida, y la división del trabajo, que de acuerdo con la filosofía randiana permite a cada individuo enfocar sus esfuerzos en un campo concreto de labor e intercambiarlo por los esfuerzos de otros en otros campos. Así, las personas sólo pueden ser de valor las unas a las otras en una sociedad racional, productiva y libre, que Rand identifica única y exclusivamente con el sistema estadounidense original, el capitalismo, en su sentido de «full, pure, unregulated laissez-faire capitalism – with a separation of state and economics» (Rand, 1964: 36).

Una vez se han expuesto las ideas básicas del Objetivismo, y en línea con la metodología analítica que preside el presente volumen, intentaremos poner dichas ideas en relación con diferentes enfoques liberales y conservadores, con el fin de aislar determinados ideologemas que puedan usarse para el estudio de *Atlas Shrugged*.

1) *Estado mínimo*. Como afirma Rand: «Objectivism advocates certain political principles —specifically, those of laissez-faire capitalism— as the consequence and the ultimate practical application of its fundamental philosophical principles»; es decir, el Objetivismo y el capitalismo *laissez-faire* son conceptos indisolubles, la teoría y la práctica de una misma cosmovisión. Yendo más allá, la autora apostilla «Objectivists are not "conservatives". We are *radicals for capitalism*; we are fighting for that philosophical base which capitalism did not have and without which it was doomed to perish [...] we advocate capitalism because it is the only system geared to the life of a rational being» (Rand, 1967: vii).

A través de estas citas se percibe, de entrada, la radicalidad que separa a Rand del liberalismo clásico. Si bien la autora coincide con la vertiente más conservadora de dicha ideología al negar al Estado un rol de «expresión y cabeza de ese ser colectivo que es la nación», relegándolo a una serie de funciones instrumentales, las potestades del Estado objetivista son aún menores que las del Estado conservador: mientras los conservadores afirman que este organismo «tiene una función arbitral entre los individuos, es el garante del orden social y de las normas básicas. Es central en el mantenimiento de la autoridad política y el imperio de la ley, y no tiene, o en principio no debería tener, un papel principal como instrumento de mejora social» (Rivero, 2016: 51), los objetivistas reducen y limitan las funciones gubernamentales a tres grandes categorías, todas ellas orientadas a mantener un monopolio de la violencia física que salvaguarde la integridad de los ciudadanos y de su propiedad, y que por tanto lo sitúan como agente, y no regidor, de los gobernados: «the police, to protect men from criminals —the armed services, to protect men from foreign invaders — the law courts, to settle disputes among men according to objective laws» (Rand, 1964: 131). Por consiguiente, podría decirse que el capitalismo *laissez-faire* de Rand conduce a la idea de un Estado reducido a sus mínimas funciones.

2) *Individualismo.* La concepción objetivista de la sociedad es también una radicalización del liberalismo clásico, basada en «una cierta concepción del hombre centrada en el individuo en tanto dotado de unos derechos y dignidad intrínsecos. Y a una concepción subordinada del Estado en la que

el fin primordial de éste es la protección de los individuos, de sus derechos y libertades. Y en el que la legitimidad del mismo depende del consentimiento de los gobernados» (Rivero, 2016: 44)[7]. Asimismo, y como ya se ha abordado, la naturaleza filosófica y el individualismo a ultranza distancian al Objetivismo tanto del liberalismo conservador definido por Rivero como «una variante del liberalismo poco o nada racionalista en su discurso, moderada y prudencialista en cuanto al cambio social, y en general distante e incluso opuesta a la redistribución social» como del liberalismo progresista: «una versión del liberalismo más racionalista-ilustrada, más predispuesta a las reformas social y política profundas, y que hace de la justicia social uno de sus temas centrales[8]» (2016: 44).

Así, el extremismo político del Objetivismo sobrepasa al liberalismo, aproximando sus preceptos a otras ideologías, como el anarquismo individualista. A este respecto, afirma Heywood: «in many ways, anarchist conclusions are reached by pushing liberal individualism to its logical extreme [...] From this perspective, any constraint on the individual is evil; but when this constraint is imposed by the state, by definition a sovereign, compulsory and coercive body, it amounts to absolute evil» (2012: 154).

3) *Iniciativa privada.* El Objetivismo limita al Estado a una función de monopolio de la coacción mediante la violencia física al considerarlo una traba a la capacidad de producción a través de la iniciativa privada, la cual es considerada por esta filosofía como una expresión vital necesaria para la existencia del ser humano como tal. La actividad económica privada, según la filosofía randiana, supone no ya sólo una vía de supervivencia, sino de vida en sí misma. En la sociedad de libre mercado y Estado mínimo de Rand, la iniciativa privada es la que determina el valor del individuo a través de su trabajo, cuyo valor económico es a su vez determinado «by the voluntary consent of those who are willing to trade him their work or products in return» (1967: 21).

4) *Egoísmo* «*racional*». En su manual, donde recorre el espectro ideológico de izquierda a derecha, Heywood menciona el egoísmo en su sentido de interés por uno mismo como un punto intermedio en su viaje hacia el libertarismo derechista más extremo. Respecto al mismo puede señalarse, también, que es un concepto central en la filosofía de Rand y de

mención ineludible al tratar a la autora de *The Virtue of Selfishness*. De tal forma, es pertinente mencionar que la filosofía de esta autora alcanza el territorio ideológico del libertarismo (en su versión estadounidense, diferente de la tradición libertaria y anarquista europea) y que la visión de Thoreau del libertarismo, a la que Heywood refiere citando el lema «government is best which governs not at all» (2012: 155) (de forma parecida al Estado mínimo randiano, que no gobierna, sino que protege frente a unas amenazas específicas), y su defensa de una desobediencia civil que anteponga los propios valores a los de un gobierno que consideraba inmoral (Heywood, 2012: 155), plantea claras analogías entre el libertarismo y el Objetivismo.

En este contexto, merece la pena señalar que Heywood enmarca explícitamente a Ayn Rand dentro del anarcocapitalismo: la idea de que «government can be abolished and be replaced by unregulated market competition» (2012: 157); es decir, la versión más extrema del libertarismo derechista. En esta forma de sociedad (basada en una anarquía de libre mercado) los derechos individuales y de propiedad serían inviolables, y «property should be owned by sovereign individuals, who may choose, if they wish, o enter in voluntary contracts with others in the pursuit of self-interest» (Heywood, 2012: 157); principios que se ven reflejados en la bibliografía objetivista. No obstante, Heywood también menciona una característica distintiva de los anarcocapitalistas que hacen que Rand quede próxima a su espectro político, pero no totalmente identificada con ellos: si bien tanto los partidarios del anarquismo mercantil como Rand conciben el mercado como un mecanismo efectivo y eficiente, la autora identifica las mismas limitaciones que los liberales conservadores atribuyen al mercado (Rand, 1964: 131), y cuya satisfacción requiere la presencia de un Estado, por mínimo que sea: «the maintenance of domestic order, the enforcement of contracts and protection against external attack, are "public goods", which must be provided by the state because they cannot be supplied through market competition» (Heywood, 2012: 157).

Por tanto, en términos generales, el Objetivismo de Ayn Rand podría situarse ideológicamente entre el libertarismo y el anarcocapitalismo. A este respecto cabe destacar que tanto Rivero como Heywood mencionan como

figura clave del liberalismo (en el sentido de *libertarian*) a Robert Nozick, quien condena al Estado a su mínima expresión, rechazando su función redistribuidora y proveedora de bienestar (en el sentido de *welfare*) y hace hincapié en la estricta salvaguarda del derecho de propiedad (Heywood, 2012: 89; Rivero, 2016: 57). Aunque tal descripción apunta a una concomitancia entre las ideologías de Nozick y Rand, este primero es el autor de un artículo, «On the Randian Argument» (1971), donde pone en entredicho las bases filosóficas de la ideóloga del Objetivismo.

III. *ATLAS SHRUGGED* COMO EXPOSICIÓN DEL OBJETIVISMO

Atlas Shrugged elabora el Objetivismo a través de una trama que combina filosofía, política, metafísica y economía con ciencia ficción, romance y el género detectivesco. La acción se desarrolla en unos Estados Unidos distópicos, sometidos a un intervencionismo gubernamental cada vez más acusado y a la paulatina desaparición de las principales mentes y líderes industriales, lo que hace que la nación caiga en el inmovilismo y la entropía. En este escenario el tren es el último medio de transporte asequible y fiable, y Dagny Taggart, heredera de un imperio ferroviario, pretende averiguar quién está detrás de la desaparición de los grandes pilares de la ciencia y la industria. De su parte tendrá, entre otros, a Hank Rearden, magnate de la metalurgia y creador de una aleación revolucionaria capaz de revitalizar la economía nacional. En su contra, a su hermano James y a sus aliados en el gobierno, cuyas medidas frenan todo avance científico y empresarial. Sus pesquisas le harán dar con John Galt, encarnación última de los ideales objetivistas de la razón, el individualismo y el capitalismo, y responsable de atraer a las más brillantes mentes a una «huelga» contra el gobierno, con la promesa de una sociedad en la que el esfuerzo personal es más apreciado que en aquella en la que están.

En muchos aspectos, *Atlas Shrugged* es el Objetivismo. Rand ha afirmado en repetidas ocasiones que su mayor novela es también la más acertada expresión de su filosofía (1964; 1967; 1975), y tal afirmación se ve

sustentada por su visión del arte: en *The Romantic Manifesto*, Rand define esta forma de expresión humana como «a selective re-creation of reality according to an artist's metaphysical value-judgements»[9] (1975: 91). Sobre esta descripción Rand matiza: «what an art work expresses, fundamentally, under all of its lesser aspects, is: "*This* is life as *I* see it". The essential meaning of a viewer's or reader's response, under all of its lesser elements, is: "*This* is (or is *not*) life as I see it"» (1975: 24).

Por otra parte, y de la misma forma en que es conveniente abordar la obra de Rand atendiendo a su figura, tener en cuenta las circunstancias de la producción de las películas *Atlas Shrugged Part I* (Paul Johansson, 2011), *Atlas Shrugged Part II* (John Putch, 2012) y *Atlas Shrugged Part III* (J. James Manera, 2014) provee de valiosas referencias que pueden tenerse en cuenta antes de pasar al análisis de la plasmación del discurso objetivista en estos filmes.

De acuerdo con la crónica disponible en la página oficial de la saga (www.atlasshruggedmovie.com), el proyecto original corre a cargo del empresario John Aglialoro, quien compra en 1992 los derechos de adaptación de *Atlas Shrugged* a Leonard Peikoff, colaborador del círculo más cercano de Rand y a quien ésta nombró heredero de su obra. La iniciativa privada, movida a partes iguales por el afán de lucro y el deseo de expandir la filosofía objetivista a unos Estados Unidos que habían perdido su identidad original, hacen de esta empresa algo digno de la novela randiana. No obstante, el proyecto se enfrentaría a una serie de acontecimientos que pondrían a prueba los preceptos socioeconómicos objetivistas.

La primera de estas vicisitudes fue el fracaso de la oferta de participación privada en el proyecto[10], tras la cual Aglialoro optó por buscar la inversión de los estudios. Esta estrategia requería redactar un guion atractivo, y fue entonces cuando Aglialoro y su equipo se percataron de que llevar las más de mil páginas de *Atlas Shrugged* a un único film era una tarea hercúlea. Ante esta nueva dificultad se optó por transformar el proyecto en una miniserie de televisión, que fue aceptada por Turner Network Television. Distintos eventos hicieron que TNT abandonase la producción en 2002. Aglialoro recurrió entonces a la productora Crusader

Entertainment, a la que cedió los derechos de producción de *Atlas Shrugged* en 2003, poniendo en sus manos la búsqueda de un estudio que financiase y produjese el renovado proyecto de película. Crusader Entertainment encontró apoyo al proyecto en Lions Gate Entertainment, productora implicada en grandes éxitos de taquilla como *American Psycho* (Mary Harron, 2000) *Saw* (James Wan, 2004) o *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012), que finalmente también abandonaría *Atlas Shrugged* antes de que llegara a producirse.

Ante el rechazo de la industria audiovisual al proyecto, en abril de 2010 Aglialoro decide adoptar la virtud objetivista de la productividad individual y hacerse cargo personalmente del mismo. En los tres meses que separan esta decisión de la expiración definitiva de los derechos de adaptación, el empresario decide aportar el capital necesario de su propio bolsillo y adaptar *Atlas Shrugged* a una trilogía fílmica. A tal fin consigue un equipo de 100 personas, comienza el rodaje en junio de ese mismo año (el mismo mes de la *deadline* para la cesión de los derechos) y finalmente anuncia el estreno de *Atlas Shrugged Part I* en abril de 2011, llevando las copias a 700 salas a través de su propia distribuidora, creada ex profeso para ello, y denominada apropiadamente, Atlas Distribution.

Atlas Shrugged Part I produjo malos resultados en taquilla (recaudó 5 millones de dólares, un cuarto de su coste de producción), pero este rechazo por parte de las fuerzas del mercado no fue óbice para que Aglialoro y un pequeño grupo de inversores decidiesen (en un contradictorio alarde de espíritu objetivista frente a la voluntad del mercado), realizar el desembolso personal que hizo posible el estreno de *Atlas Shrugged Part II* en octubre de 2012. La película fue nuevamente un fracaso comercial, pero Aglialoro y los inversores decidieron cerrar la saga con *Atlas Shrugged Part III*, que se estrenaría en septiembre de 2014 con la menor inversión de las tres entregas (parte de ella obtenida a través de una campaña de *crowdfunding*) y que cosecharía un éxito similar al de sus precedentes.

Abordando el análisis del metraje en sí, los protagonistas de *Atlas Shrugged* encarnan una serie de valores objetivistas que parten del concepto más básico de esta filosofía: la noción de valor, aquello por cuya obtención o mantenimiento uno actúa. En concreto, el héroe randiano incorpora tres

valores cardinales: razón, propósito y autoestima. Estos valores se corresponden con tres virtudes: racionalidad, productividad y orgullo (Rand, 1964: 27), las cuales conducen a la plenitud vital tal y como la entiende esta filosofía y por tanto conforman el *leitmotiv* de la existencia humana. A su vez, estos tres valores y virtudes se corresponden con tres de los ideologemas señalados en el punto anterior: individualismo, iniciativa privada y egoísmo «racional».

1. INDIVIDUALISMO

La virtud de la razón, valor central del que emana el resto, es concebida como «one's acceptance of the responsibility of forming one's own judgements and of living by the work of one's own mind [...] never sacrifice one's convictions to the opinions or wishes of others [...] never seek or grant the unearned and undeserved» (1964: 28). La razón es la fuente del individualismo, la capacidad exclusivamente humana que sitúa al individuo como centro de su propio universo. Resulta conveniente, por tanto, que sea la protagonista de *Atlas Shrugged* quien incorpore más claramente esta virtud e ideologema randiano: así, en las tres entregas de la saga abundan distintos ejemplos de cómo Dagny Taggart representa la puesta en valor que hace Rand del individuo frente al colectivo a través de la razón y la capacidad productiva. Uno de los más representativos es la decisión de la protagonista, en la primera película, de apostar por el Metal Rearden (cuya seguridad y calidad el gobierno y los medios ponen en entredicho) para salvar su imperio ferroviario, algo que consigue, además, al escindirse voluntariamente de Taggart Transcontinental para reflotar (sin ayuda alguna) una de las líneas clave para la compañía. Con este acto, entre otros, Dagny representa el desafío personal (guiado por el raciocinio y la persecución del interés propio) al inmovilismo que atenaza a su compañía, a la falta de rigor que empapa al cuerpo científico del gobierno y al discurso del beneficio común.

Al igual que Dagny, todos los héroes tanto principales como secundarios de *Atlas Shrugged* comparten la condición de Rand de «man *qua* man», el ideal objetivista de ser «an end in himself, not the means to the ends or the

welfare of others» (1964: 30). De la misma forma en que ensalzan en sus diálogos y sus actos la vida del individuo como el estándar de valor y sus respectivas vidas como su propio propósito, todos ellos comparten una forma de actuar orientada al interés propio a través del intercambio de valores (con especial atención a la producción industrial). Esto quiere decir que todas las relaciones interpersonales que se dan entre ellos están determinadas por el beneficio que cada interviniente pueda obtener de la misma: no es hasta que la línea John Galt se demuestra exitosa en su promesa de reanudar el transporte mercantil que el magnate del petróleo Ellis Wyatt se muestra amigable con Dagny Taggart y Hank Rearden; no es hasta que D'Anconia revela sus cartas (que la destrucción de sus minas es una estrategia para alimentar la huelga de John Galt y por tanto para realzar los valores del Objetivismo frente a sus opositores) que el desdén de Dagny hacia su viejo amigo es aplacado; y, sobre todo, no es hasta que Galt se revela como un genio y un adalid del Objetivismo que su figura pasa de antagonista a aliado, cuando no líder.

Enfrentada a este individualismo racional se encuentra la peculiar inactividad de la que hacen gala los enemigos del Objetivismo en *Atlas Shrugged*, que presenta al espectador la concepción randiana de antivida: el abandono de la razón y la actividad que supone, a su vez, un rechazo a la autoestima y el orgullo. Estos personajes representan la consecuencia empírica de una

> anti-conceptual mentality: not passivity as such and not across-the-board, but passivity beyond a certain limit -i.e., passivity in regard to the process of conceptualization and, therefore, in regard to fundamental principles. It is a mentality which decided, at a certain point of development, that it knows enough and does not care to look further (1984: 51).

En esta mentalidad todo es recibido de forma automática en términos perceptuales (es decir, no conceptuales) irreducibles por su simplicidad: como respuesta al «¿por qué?» y «¿para qué?» que Rand señala como las preguntas cardinales de una mente racional, la autora pone en boca de quienes comparten estos rasgos psicológicos respuestas vagas, socialmente aceptadas como algo incognoscible, pero de hecho aprehensibles por la razón, como «¿cuán alto es el cielo?» o «¿cuán profundo es el océano?» o, por supuesto, «¿quién es John Galt?»[11]. Esta inactividad productiva y

laxitud cognitiva lleva a los antagonistas de la obra, en última instancia, a fracasar en su forma de vida y requerir la salvación de manos de Galt y sus coetáneos, debido a que «the absence of concern with the 'Why?' eliminates the concept of causality and cuts off the past. The absence of concern with the "What for?" eliminates long-range purpose and cuts off the future. Thus only the present is fully real to an anti-conceptual mentality» (1984: 52).

En el caso de la adaptación de la novela, la aparición del doctor Potter en la primera película es un ejemplo breve pero diáfano de esta mentalidad. Enviado del State Science Institute para intentar convencer a Hank Rearden de vender los derechos de producción de su metal al Estado en el primer film, Potter no solo es representado como un científico de menor calibre que Rearden (ya que ni ha inventado ni puede replicar su metal), sino que es explícitamente incapaz de responder a la pregunta de si dicho metal es bueno o no, recurriendo a vagas referencias a su utilidad y al potencial peligro de su uso. Así, desprovisto de cualquier herramienta mental o argumental que vaya más allá de la apelación al bien común, este personaje es incapaz de conseguir su objetivo (que, convenientemente, le ha sido marcado por sus superiores).

2. Iniciativa privada

La virtud de la productividad, concomitante al ideologema de la iniciativa privada, fruto del propósito vital implementado a través de la razón, es definido por Rand como «the recognition of the fact that productive work is the process by which man's mind sustains his life, the process that sets man free of the necessity to adjust himself to the background, as all animals do, and gives him the power to adjust his background to him» (1964: 29). De entre todos los protagonistas Hank Rearden es quien incorpora más claramente este valor, presentando un claro ejemplo de la valoración del propio trabajo (y de la propiedad sobre el mismo) en la segunda película. En la escena en cuestión, ante la insistencia de un funcionario gubernamental enviado a comprar metal Rearden para el mismo Estado que lo había menospreciado y difamado, este le replica «tell

them I won’t accept payment. Now they’re welcome to come down here with their trucks and their guns and seize as much metal as they want». Tal y como le replica el mencionado funcionario, eso sería robo, y es que al ser el representante del ideologema de la iniciativa privada, Rearden no puede sino ejemplificar también la confrontación con los mayores atentados que Rand concibe frente al mismo: la expropiación gubernamental de su negocio (que el Objetivismo equipara a la antivida y que acontece en la primera película), y en menor medida la crítica, el recelo y poco menos que el odio frente al sabotaje y el abandono de la actividad productiva (representada, en las dos primeras entregas de la saga, por Francisco D’Anconia).

Los valores, virtudes e ideologemas randianos quedan alineados con el poder económico, definido por la autora (y de la misma forma expresado explícitamente en la segunda entrega por el propio D’Anconia) como el poder de producir y de intercambiar lo producido, algo que en una sociedad libre sólo puede alcanzarse de manera voluntaria a través de los mecanismos de la razón (Rand, 1967: 44). Frente a éste se encuentra su némesis: el poder político, con el que se alinea la camarilla de antagonistas de la primera entrega —formada por Wesley Mouch (el hombre de Hank Rearden en Washington, que consigue medrar y conseguir una posición de poder desde la que paraliza toda iniciativa privada exitosa), Orren Boyle (líder de Associated Steel y traficante de influencias) y James Taggart (quien comparte con Boyle la condición de animal político, pero mediocre cabeza de empresa, insinuando que si James es la antítesis de Dagny, Boyle lo es de Rearden)—, así como el Jefe de Estado Thompson y los torturadores de John Galt en la tercera película de la saga.

El conflicto entre estos poderes supone el discurso principal de *Atlas Shrugged*, con su creadora condensando sus diferencias en la máxima: «economic power is exercised by means of a *positive*, by offering men a reward, an incentive, a payment, a value; political power is exercised by means of a *negative*, by threat of punishment, injury, imprisonment, destruction. The businessman tool is *values*, the bureaucrat’s tool is *fear*» (1967: 45). Así, si el héroe randiano es un industrial que abraza la moralidad objetivista del individualismo y la razón, el villano es un político

despojado de toda moral que profesa una «selfishness without a self» (1984: 63).

3. EGOÍSMO «RACIONAL»

Finalmente, el valor de la autoestima es alcanzado a través de sus predecesores, y supone que «one must earn the right to hold oneself as one's own highest value by achieving one's own moral perfection» (1964: 29). A través de esta máxima, la virtud del orgullo queda integrada en el ideologema del egoísmo «racional», y es John Galt, en tanto que representación del estado más elevado de la moralidad objetivista, quien simboliza este valor (y, consecuentemente, los anteriores).

Galt es un prometedor filósofo (como le describe uno de sus mentores, el Dr. Stadler, en la primera película), un hábil ingeniero (y así le recuerda su antiguo compañero de trabajo Jeff Allen en la segunda entrega), y un mesías (quedando así ensalzado en la tercera película por la aceptación global de su planteamiento vital, y más gráficamente aún al mostrarlo en postura de crucificado durante su tortura por parte del gobierno); una mente brillante que no solo es capaz de idear soluciones a problemas, sino de implementarlas en maravillas tecnológicas como un revolucionario motor capaz de convertir electricidad estática atmosférica en potencia mecánica, suponiendo por tanto una fuente de energía limpia y virtualmente inagotable. En la filosofía objetivista, Galt simboliza un estado del ser lo suficientemente elevado como para unificar razón y productividad e implementarlas en su entorno social y material directo: Atlantis, su propia sociedad al margen de la sociedad, que no solo vive según la filosofía objetivista, sino que es materialmente construida sobre sus preceptos. Esta sociedad se muestra al espectador en la tercera película (una vez Dagny Taggart logra encontrarla) como un entorno paradisíaco entre las montañas, en el que sus habitantes han alcanzado un perfecto equilibrio social y un alto índice de satisfacción con su propia vida a través de la filosofía objetivista, cuyos preceptos subyacen a todo diálogo e interacción que se da en su escenario.

La némesis del egoísmo de Rand es el altruismo, cuyas bases filosóficas están igualmente presentes en los antagonistas de *Atlas Shrugged*. James Taggart y sus compinches de Washington son seres cuya subsistencia exige la paralización de la actividad (y por tanto, en términos objetivistas, de la misma vida) de personas como Dagny Taggart o Hank Rearden. Los enemigos del Objetivismo en *Atlas Shrugged* quedan por tanto definidos por una inactividad causada por la ausencia de valores, y existen en un estado que Rand define como «the ugly mixture of cynicism and guilt in which most men spend their lives [...] cynicism, because they neither practice nor accept the altruist morality – guilt, because they dare not reject it» (1964: x). Esta mentalidad subyace al concepto de «agnosticismo moral», «the idea that one must never pass moral judgement on others, that one must be morally tolerant of anything, that the good consists in never distinguishing the good from evil» (1964: 82), diametralmente opuesto a la maxima objetivista de que «one must never fail to pronounce moral judgement [...] judge, and be prepared to be judged» (1964: 82-83). Tal oposición entre los valores objetivistas y antiobjetivistas queda representada explícitamente en los distintos choques que se dan entre protagonistas y antagonistas en las tres películas, tales como el enfrentamiento entre el líder sindical Brady y Dagny respecto a la presencia de trabajadores en la línea John Galt (algo que ocurre en la primera película), entre el Dr. Ferris del State Science Institute y Hank Rearden acerca de la seguridad y disponibilidad del metal Rearden (en la segunda película) o entre el Jefe de Estado Thompson y John Galt en el intento del primero de llegar a un acuerdo con el segundo (en la última entrega de la saga). En este tipo de encuentros, el actor gubernamental se muestra sistemáticamente incapaz de realizar declaraciones precisas y basadas en la razón acerca de lo bueno o malo de una acción o decisión, recurriendo indefectiblemente a vaguedades y apelaciones al bien común, mientras que el representante del Objetivismo es capaz de señalar de forma firme, concisa y exacta su postura y juicio ante esos mismos temas.

4. Estado mínimo

Como último punto de análisis de los ideologemas objetivistas en la adaptación fílmica de *Atlas Shrugged*, cabe destacar la valoración del capitalismo de Estado mínimo que sirve de telón de fondo a la trama. De acuerdo con Ayn Rand: «It is only on the basis of rational selfishness-on the basis of justice-that men can be fit to live together in a free, peaceful, prosperous, benevolent, *rational* society» (1964: 35). En tal sociedad civilizada, el derecho individual se constituye como un principio moral que define y sanciona la libertad personal en un contexto social, que deriva de la naturaleza humana de ser racional, y que es una condición necesaria para su supervivencia (Rand, 1967: 9). Para saber si una sociedad dada se adscribe a esta concepción, la autora plantea una prueba de dos preguntas: «¿reconoce esa sociedad los derechos individuales?» y «¿prohíbe esa sociedad el uso de la fuerza en las relaciones humanas?». Obviamente, sólo aquella sociedad que pueda responder afirmativamente a ambas preguntas es una sociedad racional y libre en términos del Objetivismo, y dado que los Estados Unidos de *Atlas Shrugged* no pueden hacerlo, su condición de distopía es evidente; es lo que ocurre con las calles principales abandonadas a su suerte que rodean el Utah Institute of Technology en la segunda película, o las escenas de pobreza, miseria y saqueo de la misma entrega. Es más, esos Estados Unidos suponen una traición a la concepción randiana de veneración por el capitalismo original estadounidense: el «most profoundly revolutionary achievement of the United States of America was the subordination of society to moral law [...] The United States held that man's life is his by right (which means: by moral principle and by his nature), that a right is the property of an individual, that society as such has no rights, and that the only moral purpose of a government is the protection of individual rights» (1964: 109-110).

En las adaptaciones cinematográficas existen dos grandes referencias a la supremacía del individualismo sobre el Estado, ambas representadas a través de la oposición entre un individuo y la representación civil del poder político. La primera de ellas se da en el segundo largometraje, cuando Hank Rearden se enfrenta a un tribunal encargado de juzgarle por vender ilegalmente su metal a un socio comercial (y, subrepticiamente, por no ceder voluntaria y gratuitamente su metal al gobierno). Su primera frase

frente a sus jueces es «I do not recognize this court's right to try me, nor do I recognize any of my actions as a crime». Ante la amenaza de dichos letrados de una pena severa, Rearden se reafirma aludiendo a la potestad última del Estado, la de la violencia respecto al individuo: «If you sentence me to jail, send armed men to get me. I will not volunteer to go. [...] If you feel you have the right to use the force against me, then show it for what it is... bring guns». Podemos encontrar otra crítica al Estado en el discurso de Galt, que, pese ser acortado en extensión debido al lenguaje audiovisual, sigue siendo presentado como una señal pirata que se antepone al discurso televisivo del Jefe de Estado Thompson. Este discurso acusa específicamente al Estado de la depresión económica y la precariedad laboral al preguntar: «Have you noticed that as everything around you seems to decline, one thing still grows? It is the power of your rulers. None of their plans and directives have solved your problems or made your life better. The only result has been their increased control over you at the cost of your freedom». Tanto Rearden como Galt salen victoriosos de sus respectivos enfrentamientos.

La contraposición con la sociedad libre y racional randiana es «a society of cowards – of men paralyzed by the loss of moral standards, principles and goals. But since men have to act, so long as they live, such a society is ready to be taken over by anyone willing to set its direction. The initiative can come from only two kind of men: either from the man who is willing to assume the responsibility of asserting rational values-or from the thug who is not troubled by questions of responsibility» (1964: 86). Esta idea de una sociedad amoral es retratada en el metraje a través de los tratos y pactos con los que los antagonistas mueven su mundo, siempre en anónimas habitaciones de hotel o lujosos reservados a media luz, siempre por funcionarios estatales, y siempre en nombre del beneficio común.

Atlas Shrugged, por tanto, puede sintetizarse como una pugna ideológica por el destino de la humanidad cuando ésta ha de elegir entre dos escenarios: continuar la espiral descendente provocada por el colectivismo estatista o retornar a la premisa del capitalismo tal y como lo entendían los Estados Unidos originales, aquellos cuya «[America's] abundance was not created by public sacrifices to "the common good", but by the productive

genius of free men who pursued their own personal interests and the making of their own private fortunes» (Rand, 1967: 22).

IV. CONCLUSIONES

La plasmación de una ideología política en una película no es, desde luego, una excepción ni una rareza. De hecho, el propio Objetivismo fue llevado ya a la gran pantalla en la adaptación de *The Fountainhead* (King Vidor, 1949), protagonizada por Gary Cooper y Patricia Neal. Sin embargo, *Atlas Shrugged* supone la anomalía de traicionar explícitamente sus premisas ideológicas desde su misma producción: frente a la noción de la producción por el propio esfuerzo, Aglialoro delegó todos los aspectos productivos y mercantiles en terceros, y a menudo no por sus cualidades profesionales sino por su cercanía personal. De la misma manera, frente al concepto de un mercado autorregulado y sin conflicto de intereses, sus resultados en taquilla señalan que su segunda y tercera partes no deberían haberse llegado a producir. En contraste, cabe destacar la determinación del productor original y de los inversores que encontró para la segunda y tercera partes en cuanto a mantener su criterio frente a la evidencia y completar el proyecto original.

En lo que se refiere al metraje, la adaptación de *Atlas Shrugged* es respetuosa con el medio original, y si bien presenta alguna concesión al medio cinematográfico —como la reducción del discurso final de 50 páginas donde John Galt desarrolla las premisas filosóficas del Objetivismo a unas pocas líneas—, los ideologemas elementales mencionados en este capítulo se encuentran presentes de forma clara y abundante. De hecho, de la misma forma que estas ideas subyacentes a la obra de Rand son mostradas de una forma aún más accesible gracias a la naturaleza audiovisual del medio, sus carencias también lo son: la película pone en evidencia la división del mundo en dos clases de personas con ideologías polarizadas hasta alcanzar lo caricaturesco (obviando a las masas anónimas de la clase trabajadora, que parecen existir a la deriva entre el conformismo y un descontento de baja intensidad hasta que Galt les llama a la rebelión),

lo reiterativo de las premisas del Objetivismo y de sus implementaciones en el discurso de la obra, y las flagrantes falacias de su argumento[12].

Estas características no son únicas de *Atlas Shrugged*, de la misma forma en que su exposición de una ideología radical no la convierte en una *rara avis* en el medio cinematográfico. Cintas como *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001), *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008) o *American Sniper* (Clint Eastwood, 2011), que ensalzan abiertamente las políticas militares intervencionistas realizadas por Estados Unidos, o como *Die Welle* (Dennis Gansel, 2008) o *The Experiment* (Paul Scheuring, 2010), que exploran la presencia y efectos de unas ideologías extremas sobre grupos de personas, han gozado de una buena aceptación de crítica y público. Continuando con la relación entre representación de una filosofía radical y éxito comercial de la obra que la representa, es necesario señalar que pese a sus carencias y a la mala crítica que en general han recibido tanto *Atlas Shrugged* como el conjunto de la obra de ficción y de no ficción de Rand, esta novela ha sido un *best seller* desde el momento de su publicación hasta hoy, inspirando una corriente de pensamiento en Estados Unidos cuyas repercusiones políticas (el movimiento denominado *tea party*, por ejemplo) supone una fuerza a tener en cuenta. Así, pese a ser un sistema cerrado, la filosofía objetivista continúa siendo un constructo fascinante en su formulación y en su implementación, y aún hoy continúa ganando adeptos gracias a la actividad de distintas organizaciones promotoras del Objetivismo, como el Ayn Rand Institute, el Nathaniel Branden Institute o The Atlas Society. Respecto a esto último, es posible cerrar el capítulo mencionando la ironía de que las personas jóvenes que se ven en convenciones *libertarian* con carteles que rezan «Yo soy John Galt», y reclamando un futuro mejor para su concepción del trabajo y la libre empresa, parecen ignorar que uno de los principales artífices de la crisis económica frente a la que se sublevan y en cuyo apogeo se estrenó la película es Alan Greenspan, presidente de la Reserva Federal de Estados Unidos entre 1987 y 2006, y a la sazón alumno aventajado de Rand y uno de sus principales asesores económicos.

V. REFERENCIAS

BURNS, Jennifer (2009): *Goddess of the Market. Ayn Rand and the American Right*, Oxford University Press, Nueva York.

DOHERTY, Brian (2007): *Radicals for Capitalism: A Freewheeling History of the Modern American Libertarian Movement*, PublicAffairs, Nueva York.

HEYWOOD, Andrew (2012): *Political Ideologies. An Introduction*, 5.ª Edición, Palgrave Macmillan, Nueva York.

NOZICK, Robert (1971): «On the Randian Argument», en: *The Personalist*, n.º 52, pp. 282-304.

PEIKOFF, Leonard (1991): *Objectivism: The Philosophy of Ayn Rand*, Meridian, Nueva York.

RAND, Ayn (1943): *The Fountainhead*, Signet, Nueva York.

— (1957): *Atlas Shrugged*, Signet, Nueva York.

— (1964): *The Virtue of Selfishness*, Signet, Nueva York.

— (1967): *Capitalism: The Unknown Ideal*, Signet, Nueva York.

— (1975): *The Romantic Manifesto*, Signet, Nueva York.

— (1984): *Philosophy: Who Needs It*, Signet, Nueva York.

— (2015): *Ideal*, New American Library, Nueva York.

RIVERO, Ángel (2016): «Liberalismo conservador», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 43-59.

---

1 Rand publicó cuatro novelas: *Anthem* (1938), *We the Living* (1936), *The Fountainhead* (1943), *y Atlas Shrugged* (1957). Su obra de no ficción, por otra parte, ha sido recogida en los volúmenes *For the New Intellectual* (1961), *The Virtue of Selfishness* (1964), *Capitalism: The Unknown Ideal (*1966), *The Romantic Manifesto* (1969), *The New Left: The Anti-Industrial Revolution* (1971), *Introduction to Objectivist Epistemology* (1979) y *Philosophy: Who Needs It* (1982).

2 «The soldiers had come in boots, carrying guns, making clear that resistance would mean death. Yet they had spoken the language of fairness and equality, their goal to build a better society for all» (Burns, 2009: 2).

3 Cabe señalar, en relación con este evento y con las penurias que la familia Rosenbaum pasaría en los años venideros, cómo los héroes de Rand son también personas que cuentan con una cierta solvencia económica, cuando no son acaudaladas (a menudo gracias a su condición de herederos), algo a tener en cuenta cuando la autora señala a estos personajes como proyecciones del hombre ideal (Rand, 1992: 155).

4 Su primer guión, *Red Pawn*, fue comprado por Universal Studios en 1932 y nunca ha llegado a filmarse. No obstante, sus adaptaciones de los libretos para *Love Letters* (William Dieterle, 1945), *You Came Along* (John Farrow, 1945) y de su propia obra *The Fountainhead* (King Vidor, 1949) sí llegaron a producirse. A esta época pertenecen también los guiones teatrales *Night of January 16th* (1934) e *Ideal*, una obra escrita por Rand también en 1934 que no se publicaría hasta 2015, de forma póstuma y novelizada. Tanto *Red Pawn* como sus guiones teatrales reflejaban ya la determinación filosófica de Rand.

5 Es posible responsabilizar de este temprano éxito a la novela que la precedió: *The Fountainhead*, en la cual Rand aborda el Objetivismo a través del conflicto entre «individualism and collectivism within a man's soul» (Rand, 1957: 2). Publicada en 1943, fue el primer gran éxito comercial de la autora, y si bien experimentó un éxito comedido y críticas encontradas tras su lanzamiento, el boca-oído la convertiría en una obra de culto.

6 Aunque cabe destacar que su sucesor intelectual y heredero de los derechos de su obra, Leonard Peikoff, le daría una estructura formal más definida en el volumen *Objectivism: The Philosophy of Ayn Rand* (1991).

7 De hecho, Rand define los derechos del hombre no sólo como un constructo legal, sino como «a moral principle defining and sanctioning a man's freedom of action in a social context, [...] derived from man's nature as a rational being. [...] The right to life is the source of all rights, including the right to property» (1967: 9).

8 Ayn Rand renegaba de los conceptos de redistribución de riqueza, derechos laborales o Estado del Bienestar asociados a la justicia social. Su afirmación: «if a man speculates on what 'society' should do for the poor, he accepts thereby the collectivist premise that men's lives belong to society and that he, as a member of society, has the right to dispose of them, to set their goals or to plan the distribution of their efforts» (1964: 94), es acompañada por el cuestionamiento de si es necesario que la sociedad haga algo con sus miembros más desafortunados (1964: 93), la equiparación de la seguridad social a un sistema que esclaviza a la profesión médica (1964: 94), o la comparación de todo proyecto público con mausoleos (1964: 98).

9 Respecto a la idea de la cosmovisión del autor como elemento central, Rand enmarca *Atlas Shrugged* en la corriente artística que ella denomina Romanticismo: «a category of art based on the recognition of the principle that man possesses the faculty of volition» (1975: 91). El opuesto al Romanticismo sería el Naturalismo, aquella forma de creatividad que niega la existencia de la voluntad humana.

10 Tal sistema de financiación cuestiona la adscripción de la adaptación a la ética objetivista, ya que al comerciar con un bien cultural e inmaterial aún no producido, pero igualmente determinado por su naturaleza de bien de experiencia, se impide la posibilidad de un intercambio de valor por valor al no poderse valorar dicho bien cultural en ese momento en el tiempo.

11 La primera entrega de la adaptación contiene un ejemplo literal de esta actitud en Paul Larkin, un hombre de negocios con escaso éxito amigo de la familia Rearden y que traicionaría a Hank por designio de James Taggart, quien responde con esas mismas palabras a la pregunta de Hank Rearden sobre qué está mal en el mundo.

12 Al ser una adaptación fiel, las películas representan también algunas escenas en las que la acción de los protagonistas traiciona sus valores objetivistas. Por ejemplo, la tercera entrega reproduce con exactitud el uso de armas y amenazas directas a la integridad física de los guardias gubernamentales por parte de Dagny Taggart y sus aliados durante el rescate de Galt.

9

EL FASCISMO EN EL CINE: *EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD* Y LA IDEOLOGÍA NAZI

ADRIÁN HUICI

I. INTRODUCCIÓN

Adolf Hitler es una de las personas más fotografiadas y filmadas de la Historia y, allí adonde fuese, siempre iba acompañado por una verdadera legión de cámaras que inmortalizaban cada uno de sus gestos. Concretamente, el cine fue una prioridad dentro del aparato propagandístico nazi, y tanto Hitler como su ministro de propaganda, Joseph Goebbels, fueron grandes cinéfilos. Como nos recuerda Ramón de España, entre las múltiples actividades que competían a su Ministerio, «[...]el cine tenía para Goebbels una especial importancia, ya que lo consideraba como el medio de comunicación con mayor influencia en las masas» (2002: 36).

Dentro de la profusa actividad cinematográfica que se produjo bajo el Tercer Reich, no solo se rodaron películas de propaganda. Con gran inteligencia, Goebbels pensaba que esa clase de películas, de fuerte y explícito contenido ideológico, acabaría por saturar al público. Por ello, una buena parte de las películas de aquel periodo fueron melodramas, epopeyas o historias románticas. Sin embargo, *El triunfo de la voluntad*, película de 1935 de Leni Riefenstahl, sí puede incluirse en el grupo de las películas propagandísticas, a pesar de que se trate de una obra muy especial, por sus valores estéticos, y de que su autora insistiera siempre en que se trataba de un documental.

El hecho de que la película fuese un encargo del propio Hitler y de que el Ministerio de Propaganda, pese a de la antipatía personal existente entre Goebbels y Riefenstahl, no escatimara en esfuerzos técnicos y económicos

para su realización, demuestra que no estamos ante un simple documental sino ante una película que, inequívocamente, exalta la ideología nazi. En principio, el objetivo de la película era documentar todos los pormenores del VI Congreso del Partido Nacional Socialista, realizado en Núremberg, en septiembre de 1934. Un congreso que, además de estar concebido como casi todo lo que se hacía en aquellos tiempos, *ad majorem gloriam* del fundador del partido, tuvo la función de cerrar la grieta surgida en el interior de la organización después de la eliminación sangrienta de los principales jefes de la SA[1], con su cabecilla, Ernst Röhm, en la famosa «Noche de los cuchillos largos», ocurrida apenas dos meses antes por orden directa de Hitler.

Antes de entrar en los detalles de la obra que nos ocupa, es importante hacer referencia a su directora, y no solo por ser la responsable final de ese producto llamado *El triunfo de la voluntad*, sino también porque su vida ilumina su obra con una luz especial, y también a la ideología a la que sus imágenes prestaron tan importante y eficaz servicio.

Helene («Leni») Riefenstahl nació en Berlín, en 1902 y murió en Pöking en 2003 a la provecta edad de 101 años. Una vida centenaria que nos dice mucho no solo de una mujer que se mantuvo activa, física e intelectualmente, hasta el final. También nos habla de un carácter muy especial en el que las dotes de mando y la dureza implacable con sus colaboradores y, en primer término, consigo misma, eran marca de la casa y, para muchos, un ejemplo perfecto de mujer aria que triunfa en todo lo que emprende, demostrando su superioridad ante el resto del mundo.

Riefenstahl comenzó su carrera artística en el ámbito de la danza clásica, pero se pasó al mundo del cine, en el que destacó como actriz de un género de películas, de moda en los años veinte, llamadas «de montaña». Pronto demostró que también sabía usar la cámara y ya en 1932 dirigía sus propias películas, lo que despertó el interés de Hitler. En ese mismo año, Riefenstahl asistió a uno de sus mítines y, según cuenta su biógrafo, Steven Bach, su palabra le produjo una profunda impresión. Ella misma escribió en sus memorias: «Fue como si me cayera un rayo. Tuve una visión casi apocalíptica que nunca podré olvidar» (Bach, 2008: 110). De inmediato le envió una tarjeta de felicitación al Führer, poniéndose a su disposición, y

pronto se encontró frecuentando los círculos más altos del poder nazi. Ello le valió el encargo personal de Hitler —a sugerencia de Rudolf Hess, jefe del Partido y ministro de Estado— para filmar el VI Congreso del partido. El resultado fue *El triunfo de la voluntad* (en adelante, *Triunfo*...), que inmediatamente alcanzó el reconocimiento en toda Europa por sus valores cinematográficos. Tal es así que fue premiada con la Medalla de Oro de la Bienal de Venecia de 1936 y también con la Medalla de Oro de la Exposición Universal de París, de 1937 —paradójicamente, la misma en la que Picasso dio a conocer el *Guernica*, en el Pabellón de la República Española—.

A pesar del renombre alcanzado con *Triunfo*..., Riefenstahl subiría aún más alto en los peldaños de la fama, ya que su obra maestra estaba por llegar. Sería *Olympia* (1938), la película que el partido le encargó para registrar los Juegos Olímpicos de Berlín, de 1936, y que tanto críticos de entonces como de hoy consideran una de las mejores películas de deportes de la Historia. Sin embargo, aunque de una forma mucho menos evidente y abierta que en *Triunfo*... también aquí estará presente la ideología nazi y la propaganda. Esto es así porque los juegos fueron concebidos por los nazis como un escaparate incomparable para exhibir los logros técnicos del régimen y, también, la superioridad de la raza aria a través de las previsibles victorias de los atletas alemanes.

Tras la guerra, fue detenida e interrogada por los aliados, quienes expropiaron sus bienes, pero sólo se la consideró simpatizante del nazismo y consiguió ser exculpada de complicidad con crímenes de guerra. Una vez recuperados todos sus bienes y, tal vez para alejarse de los focos de la vida pública, Riefenstahl se trasladó a África y se dedicó a la fotografía. Ya septuagenaria, incursionó en la fotografía submarina. Su última película se llama *Impresiones bajo el agua* (*Impressionen unter Wasser*, 2002), y fue realizada cuando tenía noventa y siete años y estrenada a los cien, cosa que no debe sorprendernos ya que todavía a los noventa años seguía practicando el paracaidismo. De alguna manera, ella misma colaboró en la construcción de su imagen como una mujer que era el perfecto ejemplo femenino del superhombre ario.

II. MARCO CONCEPTUAL: EL FASCISMO COMO IDEOLOGÍA POLÍTICA

Comenzaremos esta sección con un tópico bibliográfico que casi todos los estudiosos vienen repitiendo desde hace muchos años: el de la inconsistencia ideológica del fascismo y su vacío conceptual en relación con la teoría política, cosa que lo distingue claramente de otras ideologías como el comunismo o el liberalismo, dotadas de densos aparatos teóricos y filosóficos. Como muy bien apunta Andrew Heywood:

> Fascism is a difficult ideology to analyse, for at least two reasons. First, it is sometimes doubted if fascism can be regarded, in any meaningful sense, as an ideology. Lacking a rational and coherent core, fascism appears to be, as Hugh Trevor-Ropes put it *an ill-asorted hodge-podge of ideas*. Hitler, for instance, preferred to describe his ideas as a *Weltanschuung*, rather than a systematic ideology (2012: 201-202).

También Robert Paxton, en su fundamental *Anatomía del fascismo*, insiste en esta cuestión al indicar la laxa relación del fascismo con la verdad:

> El fascismo es verdad en la medida en que ayuda a que se cumpla el destino de una raza elegida, una sangre o un pueblo [...] El fascismo se apoyaba no en la veracidad de su doctrina, sino en la unión mística del caudillo con el destino histórico de su pueblo (2005: 25-26).

Por otra parte, este autor pone de manifiesto el desprecio que tanto Hitler como Mussolini mostraron hacia los programas políticos en los que, en teoría, debían exponer sus ideas. Frente a ellos, postulan la acción, los hechos y, como consecuencia inevitable, la violencia. Paxton cuenta una anécdota que resulta tremendamente significativa. Cuando un periodista preguntó a Mussolini cuál era su programa, el *Duce* respondió: «Romperle los huesos a quienes me preguntan por mi programa» (2005: 26).

De alguna manera, como dice Heywood, es más factible definir al fascismo no tanto por aquello que propugna o defiende sino por aquello a lo que se opone o contra lo que lucha, es decir, una definición *per negationem*: «Fascism thus has a strong *anti-character*: it is anti-rational, anti-liberal, anti-conservative, anti-capitalist, anti-bourgeois, anti-comunist and so on»

(2012: 199), lo cual ha llevado a muchos, como también indica Heywood, a vincular el fascismo con el nihilismo.

Sin negar esta visión de un fascismo hueco, ideológicamente hablando, un movimiento creado y dirigido por unos líderes que tenían mucho más de matones que de intelectuales, ello no significa que no reconozca unos antecedentes históricos e ideológicos y que no hubiese artistas e intelectuales que lo apoyasen. Baste recordar ejemplos tan conocidos en Alemania como el del filósofo Martin Heidegger, quien asumió el rectorado de Friburgo con la esvástica en el brazo, o el del propio Goebbels, licenciado por Heidelberg. En Italia son bien conocidos los casos del poeta Filippo Marinetti o del compositor Pietro Mascagni, el autor de *Cavalería Rusticana* (1890). También se puede mencionar al prestigioso filósofo Giovanni Gentile, quien aceptó ser ministro del gobierno fascista y que, como el Duce, terminó ejecutado por un grupo de *partigiani* cuya jefa había sido discípula suya en la Universidad de Florencia. A este fenómeno de artistas e intelectuales atraídos por el fenómeno totalitario, Enzo Traverso lo llama «las musas enroladas» y dice al respecto que, en muchos casos, existió una verdadera fascinación estética ejercida por el nazismo en el que creyeron ver «[...] la encarnación de esperanzas apocalípticas, de impulsos vitalistas irracionales [...] de la fuerza y el mito» (2001: 23).

Lo paradójico respecto a su fondo ideológico es que, a pesar de esa carencia de fundamentación político-filosófica y de bases intelectualmente sólidas, como dice Paxton: «El fascismo fue la innovación política más importante del siglo XX y la fuente de gran parte de sus padecimientos». Y así como las corrientes políticas más importantes de la cultura occidental moderna alcanzaron su madurez entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX: «El fascismo, sin embargo, era aún inconcebible a finales de la década de 1890» (2005: 11).

A pesar de todo, debemos rechazar que el fascismo fuese una anomalía psicopatológica en la historia europea. Ésta es una idea sólo válida para tranquilizar conciencias y para abordajes psicoanalíticos, como los clásicos de Wilhelm Reich (1980) o Erich Fromm (2000). Por ello, nos parecen tan pertinentes estas palabras, nuevamente de Traverso: «Hay una continuidad histórica que hace de la Europa liberal un laboratorio de la violencia del

siglo XX y de Aushwitz un auténtico producto de la civilización occidental» (2003: 68).

Respecto a los elementos constitutivos básicos del fascismo, y siguiendo a Heywood, indicamos el antirracionalismo, que incluye su consideración como religión política; la lucha y la violencia; el liderazgo y el elitismo, al que podemos agregar el tema del carisma; el socialismo; el racismo-antisemitismo, que es una forma de la irracionalidad, pero con suficiente entidad como para merecer un tratamiento particularizado; el ultranacionalismo; el rechazo de la modernidad y la exaltación de la vida campestre-natural frente a lo urbano; y, por último, mencionamos el totalitarismo.

1) *Antirracionalismo – Religión política.* Existe un consenso generalizado que sitúa al fascismo como un movimiento que se opone frontalmente a los principios fundamentales de la Ilustración y la Revolución Francesa. Ello supone el rechazo de los ideales de libertad, igualdad y de la confianza en la razón como vehículo de progreso y entendimiento entre los hombres, cuya bondad no se pone en duda. Este rechazo se vincula al cuestionamiento que muchos intelectuales, desde finales del XIX, hacen de los valores del liberalismo y del capitalismo libre de mercado. Tal y como lo explica Heywood: «In the late nineteenth century, however, thinkers had started to highlight the limits of human reason and draw attention to other, perhaps more powerful, drives and impulses» (2012: 203). El carácter antiilustrado del fascismo, por otra parte, queda de manifiesto tanto en estas declaraciones de Goebbels: «Desde ahora, hemos erradicado el año 1789» (citado en Wilford, 2012: 236), como en el hecho de que el líder no es elegido por el voto y su legitimidad no reposa en la voluntad del pueblo, sino, en todo caso, en la voluntad divina. El líder es una especie de ser sobrenatural, un mesías enviado por el destino para cumplir con su tarea salvífica.

Heywood menciona una serie de intelectuales que, de una u otra manera, conscientemente o no, contribuyeron al antirracionalismo y al antiintelectualismo nazi. En primer lugar, como era de esperar, cita a Nietzsche y su exaltación de lo dionisíaco, de la muerte de Dios y el

advenimiento del superhombre. También parece inevitable mencionar a Georges Sorel y a Gustave Le Bon. El primero, en sus *Reflexiones sobre la violencia* (1984), exalta la apelación al mito, a las emociones y a la violencia para el asalto al poder y el control de las masas. Por su parte, Le Bon, en *Psicología de las masas* (2005), sienta las bases de la manipulación psicológica de la multitud y, por tanto, de la propaganda hitleriana. Heywood menciona también al filósofo francés Henry Bergson ya que el pilar de su filosofía, el vitalismo, privilegia la esfera intuitivo-emocional del hombre. De todos modos, Bergson fue un judío que se opuso frontalmente al nazismo, igual que uno de sus alumnos: el poeta Antonio Machado. El propio Heywood se apresura a aclarar que no todo el pensamiento antirracionalista puede atribuirse a la extrema derecha.

El irracionalismo, y el consecuente antiintelectualismo fascista, tiene como consecuencia necesaria la exaltación de los valores contrarios (la fuerza, la acción) y el repudio del pensamiento abstracto. De ahí que algunos de los principales eslóganes de Mussolini fueran: «Acción y no palabras» o «La inactividad es la muerte», lo cual llevó a que, como dice Heywood: «Intellectual life was devallued, even despised: it is cold, dry and lifeless. Fascism, instead, addressen the soul, the emotion, the instincts. Its ideas posses little coherence or rigour, but seek to exert a mythic appeal» (2012: 203). Por otra parte, la quema de libros organizada por los nazis en las universidades alemanas, o el grito que el legionario Millán Astray profiere ante el catedrático Miguel de Unamuno en Salamanca, en octubre de 1936, «Viva la muerte, muera la inteligencia», no hacen sino confirmar esta visión del mundo.

Este rechazo del pensamiento racional y del intelecto va unido, en el fascismo, a una profusa utilización de diversas mitologías y del pensamiento mítico-simbólico[2] ya que, como dice Lévi-Strauss: «Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política» (1977: 189). Esto refuerza la idea de que, más que como ideología, el fascismo debería considerarse dentro de la esfera de la fe y de las creencias, en otros términos, como una religión política que, como dice, Salvador Giner es «[...] un proceso constituido por un haz de devociones populares, liturgias políticas y rituales públicos encaminados a definir y cohesionar una

comunidad» (1994: 147). En este proceso, insiste Giner, se produce la sacralización de determinados rasgos de la vida en común y, también, la presentación como epopeya de algunos acontecimientos del pasado que, con razón o no, son glorificados.

Esta definición encaja perfectamente en el fascismo, en su sacralización del líder y del partido, de la tradición y del *volk* («pueblo»), además de la exaltación de la lucha (de la épica) y de grandes gestas históricas, reales o inventadas, como la Marcha sobre Roma o el Putsch de Múnich, con sus héroes y sus mártires. Obviamente, toda esta operación sacralizadora apela a la esfera puramente emocional, a los aspectos más primitivos o irracionales del ser humano. Como dice Paxton: «[...] el fascismo, como la religión, movilizó a creyentes en torno a palabras y ritos sagrados, les inspiró un fervor abnegado y predicó una verdad revelada que no admitía disidencia alguna» (2005: 245).

2) *Lucha – Violencia*. Como muchos intelectuales de finales del siglo XIX y principios del XX, los fascistas se apropiaron de la teoría de la evolución de Charles Darwin, especialmente de los conceptos de «selección natural» y de «supervivencia de los más fuertes», que fueron aplicados a la sociedad con el nombre de «darwinismo social». Y aunque ya Darwin desaprobó esta extrapolación, la noción de que la existencia humana se basa en la competición y la lucha provocó un duradero impacto en el fascismo emergente, ya que, como afirma Heywood: «[...] the fascists regarded struggle as the natural and inevitable condition of both social and international life. Only competition and conflict guarantee human progress and ensure that the fittest and strongest will prosper» (2012: 204).

Una consecuencia de esta visión es que quien sobrevive es el más fuerte, violento y brutal. Por ello, para un fascista, el mejor escenario en el que puede desarrollar estas «virtudes» es la guerra, exaltada por nazis y fascistas hasta límites que, vistos hoy, lindan con lo absurdo. Sólo un ejemplo: la frase de Mussolini que afirma que «la guerra es al hombre lo que la maternidad a la mujer». De esta concepción se deriva aún otra consecuencia, más terrible si cabe, que implica, por un lado, el odio a la debilidad (encarnada en mujeres, homosexuales, intelectuales, minusválidos, etc.), y por otro la iniciativa de eliminar, precisamente, a los

débiles: «[...] the elimination of the weak and inadequate is positively welcomed: they must be sacrificed for the common good. [...] Weakness and disability must therefore not be tolerated; they should be removed» (Heywood, 2012: 205).

La violencia llevada a sus extremos derivó, especialmente en el nazismo, en un auténtico culto de la muerte, en una «tanatolatría», que no solo se manifestó en los horrores de los campos de exterminio o en la eliminación física de los disidentes, sino también en una cierta estética, de la cual los uniformes negros de los SS, el símbolo de la calavera en sus gorras o los rituales pseudopaganos practicados por Himmler y los suyos son algunos ejemplos.

Por último, hay que decir que la sobrevaloración de la fuerza física y de la violencia llevó necesariamente a lo que se conoce como «culto al cuerpo», a la fortaleza y la resistencia física, a la belleza del músculo y del movimiento.

3) *Liderazgo – Elitismo.* Heywood explica que la sociedad nazi estaba estrictamente jerarquizada, a pesar de que oficialmente se rechazaba el concepto marxista de clase. En la base de la pirámide está la masa, cuyo destino es la obediencia; en el estrato intermedio, la casta de los guerreros, y en la cima, el líder investido de una autoridad indiscutible e indiscutida, cuya palabra es sagrada y su deseo, ley. Esta estratificación tan rígida, dice Joan Antón, resulta en una sociedad ultraelitista «[...] puesto que la reivindicación radical de la desigualdad biológica es un componente esencial de la cosmovisión fascista [...] y factor de legitimación de su piramidal estructura de poder» (2012: 231). El líder fascista se distingue nítidamente del hombre corriente: se trata de un ser excepcional e irrepetible, adornado de las más altas virtudes que lo transforman en un ser infalible. De hecho, uno de los eslóganes más utilizados en la Italia fascista era «Mussolini siempre tiene razón».

Otro elemento que influyó en la construcción del liderazgo fascista fue el concepto del héroe propuesto por el pensador romántico inglés Thomas Carlyle, un autor sumamente crítico con la revolución industrial y el creciente materialismo que crecía en la sociedad occidental. En su obra *Los héroes* sostiene que el avance de la civilización se debe a los hechos de

individuos excepcionales a la vez que expresa su nostalgia por el pasado feudal y un claro desdén por la democracia. Por ello, la propaganda presentó a Mussolini y a Hitler como hombres enviados por Dios o por el Destino para devolver a sus pueblos la gloria perdida. El apelativo de «guía» (*Duce*, *Führer*) con el que debían ser designados es un reflejo de esa concepción heroica del liderazgo.

Un elemento inseparable del concepto fascista del liderazgo es el carisma. Se trata de una característica que suelen exhibir ciertos dirigentes políticos y que implica la capacidad de ejercer entre los individuos y las masas un atractivo irresistible, inexplicable e irracional. Se lo ha descrito como la capacidad de encantamiento que hace que ciertas personas ejerzan sobre las demás una fascinación que se ha llegado a describir, incluso, como algo parecido a la hipnosis. Dice al respecto Charles Lindholm en su ya clásico libro *Carisma*:

> [...] la idea de atracción carismática alude a ciertos aspectos muy emocionales de la interacción social [...] En cada nivel, desde el personal al público, permanece el concepto de lazo emocional, compulsivo e inexplicable, que une a un grupo de seguidores en la adulación del líder (1992: 199).

Tanto Mussolini como, muy especialmente, Hitler, son considerados ejemplos canónicos de líderes carismáticos capaces, con su sola presencia y su palabra, de obnubilar y seducir para su causa incluso a sus críticos más feroces.

4) *Socialismo – Anticapitalismo.* Paradójicamente, dado su posterior desarrollo histórico, tanto en Italia como en Alemania, el fascismo se presentó, en sus primeros tiempos, como una ideología de corte socialista y, consecuentemente, anticapitalista, ya que la clase media baja y los pequeños comerciantes, que adherían al régimen, manifestaban un profundo rechazo por el gran capital y sus instituciones financieras.

En el caso de Mussolini, el futuro Duce no solo militó en el socialismo antes de la Gran Guerra, sino que llegó a dirigir *Avanti*, el periódico oficial del partido. Respecto a Hitler, baste recordar que la palabra «nazi» es la contracción de «nacional-*socialismo*». Sin embargo, esta etiqueta de «socialismo» no fue más que eso, precisamente una etiqueta, y formó parte de la estrategia fascista para ganar adeptos entre los trabajadores. Lo dice

claramente Heywood: «[...] undoubtedly, this represented a cynical attempt to elicit from urban workers» (2012: 208). Esto no significa, sigue diciendo Heywood, que el fascismo no mostrase determinados rasgos comunes con el socialismo. Por ejemplo, el fascismo, como el socialismo, potencia el concepto de comunidad (frente a la exaltación individualista propia del capitalismo) o los «valores espirituales» de la nación frente al materialismo. Por último, los regímenes fascistas implican el control estatal de la economía, un rasgo claramente distintivo del socialismo, por lo que «Capitalism was thus subordinated to the ideological objetives of the fascist state» (2012: 208).

Al margen de estos rasgos, que podríamos llamar izquierdistas, el socialismo y el anticapitalismo fueron banderas que sólo se mantuvieron hasta que Hitler y Mussolini tomaron el poder. Una vez alcanzado este objetivo, los fascistas arremetieron con extrema violencia y encarnizamiento contra todo lo que tuviese que ver con el marxismo y sus ideologías derivadas, como el socialismo, el comunismo o el anarquismo, a la vez que aceptaban el apoyo económico del gran capital. Apoyo que, en Alemania, estuvo simbolizado especialmente por los Krupp, los grandes magnates del acero, y en Italia por los Agnelli, los dueños de FIAT. La contraprestación al dinero que los industriales entregaron a los fascistas sería que éstos, precisamente, acabarían con los movimientos obreros, los sindicatos y cualquier acción reivindicativa. El antimarxismo fascista tiene también una base ideológica ya que, según afirma Antón: «[...] el fascismo rechaza de plano la pretensión marxista de abolir las clases y las jerarquías sociales naturales, su voluntad democratizadora e igualitaria, su idea de progreso, su antimilitarismo, su desprecio por lo tradicional, su ética solidaria» (2012: 229).

Por ello, la crítica fascista del capitalismo quedó en mera operación retórica. Por otra parte, el fascismo pretendió presentarse como una alternativa o tercera vía entre el capitalismo y el socialismo, de modo que, como dice Antón: «[...] las contradicciones políticas, económicas y sociales quedarían mágicamente *anuladas* en el seno de la nueva comunidad nacional» (2012: 213). Es lo que se conoce con el nombre de «corporativismo», y se considera un rasgo característico de esta ideología

que, incluso, reaparecerá en regímenes filofascistas, como el peronismo en Argentina o el Estado Novo impuesto en Portugal por Salazar. Según Heywood, el corporativismo implica una visión holística basada en la ausencia de conflicto entre el capital y el trabajo, unidos y armonizados bajo el control del Estado: «However, class relations have to be mediate by the state, wich is responsable for ensuring that the national interest takes precedence over narrow sectional interests» (2012: 213).

5) *Racismo – Antisemitismo.* Sobre esta cuestión, Heywood hace dos advertencias importantes. La primera, que no todas las formas del fascismo conllevan racismo y que no todo racismo es necesariamente fascista (2012: 214). De hecho, no se puede afirmar categóricamente que el régimen de Mussolini fuera esencialmente racista o antisemita y, si llegó a serlo, fue más por la presión ejercida por Alemania que por propia convicción. Lo que se demuestra por el hecho de que las primeras normas antisemitas en la península son de una fecha tan tardía como 1937. La segunda aseveración de Heywood apunta al hecho de que la utilización política de las diferencias raciales, y la creencia en la superioridad de unas sobre otras, no es un invento nazi sino que era un lugar común en la Europa occidental, sustentada por los trabajos del francés Arthur Gobineau y por S. H. Chamberlain, un inglés germanófilo, yerno del compositor Richard Wagner, y había funcionado como legitimación del colonialismo. Por otro lado, la idea de superioridad racial también conlleva la creencia de que las naciones que no se mantienen racialmente puras están condenadas a la decadencia y la perversión. Por ello, dice Heywood: «A form of implicit racialism has been associated with conservative nationalism. This is based on the belief that stable and successful societies must be bound together by a common culture and shared values» (2012: 215-216).

Los nazis postulan la pureza racial del *volk* como base de la nación y la remontan a una mítica raza aria de la que ellos serían los descendientes privilegiados. Todo ello derivó en una pseudociencia aria, inventada por Alfred Rosenberg, quien no sólo probaba la superioridad racial germana, sino que demostraba que estábamos ante un pueblo «naturalmente dotado para el mando», esto es, un *Herrenvolk* (un «pueblo de señores»)

espiritualmente preparado para el dominio de las razas inferiores, no blancas o semíticas.

Estas tesis fueron utilizadas por los nazis para reforzar el milenario prejuicio antisemita que aquejaba a Europa al menos desde la Edad Media, cuando se acusaba a los judíos de ser el pueblo «deicida» por haber instigado la muerte de Cristo, a la vez que se estableció el estereotipo del judío usurero y rapaz, cuya caracterización canónica es el Shylock de Shakespeare. Pero estos prejuicios, que secularmente habían tenido una base cultural e histórica, en Alemania pasaron a ser biológicos. Para realizar esta transformación, los nazis aprovecharon las teorías social-darwinistas y las ideas de los ya mencionados Gobineau y Chamberlain. Así, según Heywood, «[...] the Jews were defined inescapably by biological factors such as hair colour, facial characterstics and blood [...] The Jews were described as *physically, spiritually and morally degenerate*» (2012: 217-220). Una vez establecido el estereotipo, los nazis señalaron a los judíos como el chivo expiatorio, responsable de todas las desgracias sufridas por el pueblo alemán:

> The Nazi blamed the Jews for Germany´s defeat in 1918; they were responsible for its humiliation at Versailles; they were behind the financial power of the banks and big business that enslaved the lower middle classes; and their influence was excerted through the working-class movement and threat of social revolution (2012: 220).

Con todos estos elementos, ya estaban sentadas las bases para que Hitler diese el siguiente paso: la «solución final», esto es, el exterminio de millones de judíos en el fuego «purificador» de los campos de la muerte.

6) *Nacionalismo.* El fascismo (y, en grado agudo, el nazismo) constituye la exacerbación de los principales elementos constitutivos del nacionalismo que, en otros contextos, puede no pasar de la exaltación patriótica o del folklore. Pero, estos elementos, y otros, debidamente instrumentalizados por un líder carismático y mesiánico pueden transformarse en una escuela del odio, de la segregación y, consecuentemente, de la guerra.

El nacionalismo es inseparable de las teorías raciales y de la visión nazi de un mundo en constante lucha. Afirma Heywood que el fascismo asume la versión más extrema del chauvinismo y el nacionalismo expansionista: «This tradition regarded nations not as aequal and interdependent entities,

but as a rivals in a struggle for dominance» (2012: 209). El nacionalismo fascista pretende establecer la superioridad de unas naciones sobre otras, superioridad que, en su caso, los nazis justifican en su origen ario, lo que lo sitúa dentro del nacionalismo racial, aunque ello no signifique que no estuviese dotado de un componente espiritual que, en su mayor parte, fue tomado del concepto romántico de pueblo (el *volk*). Para ello, obtuvo su base ideológica en los trabajos de los filósofos Fichte y Herder, que postulaban una especie de entidad supranacional, un «espíritu del pueblo» (*volksgeist*) depositario de las esencias eternas e inmutables de «la germanidad». De modo que, para que un individuo pueda considerarse alemán, debe participar (en el sentido platónico del término) de esa idea o espíritu. Además, ambos filósofos:

> [...] contemplaban al individuo como un ser subordinado a la nación. No ya sólo se presentaba al «espíritu» nacional muy por encima de los intereses individuales, sino que se proclamaba que el «espíritu» germánico era superior al de otros pueblos (Wilford, 2012: 222).

Se trata, como puede verse, de un nacionalismo esencialista, totalmente contrapuesto a la afirmación de Ernest Renan en el sentido de que: «Las naciones no son algo eterno. Han tenido un inicio y tendrán un final» (1987: 85). Renan plantea un «nacionalismo de consenso», magníficamente defendido por el profesor José Álvarez Junco en su último libro cuyo título ya es toda una declaración de principios: *Dioses útiles* (2016). Dice allí sobre el esencialismo nacionalista:

> Francamente, incluso me resulta difícil pensar que alguien que haya reflexionado seriamente sobre el tema siga creyendo tal cosa. Las naciones son construcciones históricas, de naturaleza contingente; y son sistemas de creencias y de adhesión emocional que surten efectos políticos de los que se benefician ciertas élites sociales [...] (2016: XVIII-XIX).

Para la mentalidad nazi, la sangre aria, identificada con la tierra, era garantía no sólo de la pervivencia de la nación, sino también de la reversión de la decadencia en la que, periódicamente, se ven sumidas las civilizaciones, según explicaba el historiador Oswald Spengler en su clásico *La decadencia de Occidente* (1993). Por ello, Heywood habla de «nacionalismo palingenético», esto es, inmerso en un ciclo de muerte y renacimiento, lo cual proyecta la imagen de la nación como la de un Ave

Fénix cuyo espíritu resurge siempre de las cenizas: «Fascism thus fuses myths about a glorious past with the image of a future characterized by renewal and reawakening, hence the idea of the *new man*» (2012: 210).

7) *Modernidad – Tradición.* Una de las más importantes diferencias entre el fascismo italiano y el alemán reside, según Heywood, en que los italianos se autorrepresentan como adalides de la modernidad y acogen con entusiasmo los beneficios aportados por la tecnología (de allí el movimiento futurista impulsado por Marinetti). El nazismo, por el contrario, califica a la civilización moderna como decadente y corrupta, lo cual tenía su máxima expresión en la industrialización y en las grandes ciudades. «In the Nazi view, the Germans are in truth a peasant people, ideally suited to a simple existence lived close to the land and ennobled by physical labours» (Heywood, 2012: 221). El nazismo denunciaba la alienación y la pérdida de autenticidad a la que era sometido el individuo inmerso en la muchedumbre urbana. Se entendía que ello debilitaba la herencia de la sangre y este temor a la degeneración racial se expresaba en las ideas del líder campesino nazi Walter Darre, quien en su proclama «sangre y tierra» establece, como dice Heywood: «[...] a peasant philosophy prefigured many of the ideas of ecologism» (2012: 222).

Hay una mirada positiva hacia el pasado, al que se presenta como un auténtico paraíso perdido, una arcadia donde el hombre disfrutaba de una naturaleza prístina e incontaminada, impulsada y potenciada por el romanticismo. Como dice Álvarez Junco: «El ambiente romántico permitió que el antirracionalismo y el antiliberalismo pervivieran como actitudes respetables [...] Surgió así todo un nuevo tipo de ideología y de práctica política que, a la larga, desembocaría en el nazismo» (2016: 78).

Sin embargo, y como hemos visto con otras cuestiones, por ejemplo, la dicotomía «socialismo/capitalismo», también aquí el discurso nazi se mueve en la ambigüedad y la pura retórica. Como dice Paxton:

> Los fascistas solían maldecir a las ciudades sin rostro y la secularización materialista, y exaltaban una utopía agraria libre del desarraigo, el conflicto y la inmoralidad de la vida urbana. Sin embargo, a los dirigentes fascistas les encantaban sus coches rápidos y sus aviones y difundían sus mensajes valiéndose de técnicas de propaganda y de puesta en escena asombrosamente al día (2005: 222).

Como ocurrió con su presunto anticapitalismo, la prédica nazi antimoderna, y a favor de la vida campesina y el folklore, sólo se mantuvo hasta la toma del poder. De todos modos, el antimodernismo también sirvió de coartada para el antisemitismo, ya que, como dice Traverso:

> La visión del judío como encarnación de la modernidad abstracta e impersonal recorre toda la cultura occidental [...] Los judíos, en cierta forma, se convirtieron en el símbolo de una modernidad urbana e industrial vivida como la pérdida de los valores tradicionales y como el advenimiento de un mundo anónimo, frío, racional, sin puntos de referencia y, en definitiva, inhumano (2001: 147).

8) *Totalitarismo.* Dice Heywood que, a pesar de que el concepto de Estado Totalitario hizo fortuna durante la Guerra Fría, en relación con la URSS y China, «totalitarismo» es un concepto ya utilizado en el análisis del fascismo y, de hecho, Antón afirma que se trata de otro de sus rasgos diferenciales. Hannah Arendt, en su ineludible *Los orígenes del totalitarismo* (1990), indica que los tres rasgos que están en el origen de esta ideología son el antisemitismo, el imperialismo y la manipulación de las masas. Heywood, por su parte, identifica otros rasgos, como la imposición de lo colectivo como forma de anulación del individuo o la obliteración de la diferencia público/privado en aras de producir una especie de «Fascist man» (2012: 211), leal y ciegamente obediente al líder. Por otro lado, éste aparece investido de un poder irrestricto que implica la indistinción entre el estado y la sociedad civil. En último término, Heywood sitúa como otra de las características más destacables del totalitarismo la creencia en una única verdad, lo que coloca al fascismo en las antípodas del pluralismo y las libertades propias de un sistema democrático. A estas características, y como consecuencia de las anteriores, Antón agrega el uso sistemático de la violencia (física y psicológica) y el monopartidismo: «Para el fascismo, advierte Mussolini, el Estado es absoluto y los individuos o grupos, relativos» (2012: 231).

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE *EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD*

Si se puede definir *Triunfo...* como un *Mein Kampf* audiovisual, no debe sorprendernos que en en la película aparezcan prácticamente todos, si no todos, los ideologemas que hemos atribuido al fascismo, aunque algunos de ellos, como el antisemitismo, lo hagan de forma implícita o *per negationem*, a partir de la exaltación de valores opuestos.

Triunfo... responde, además, a una de las afirmaciones que Robet Paxton hace del fascismo en el sentido de que es «[...] de todas las formas políticas, la más deliberadamente visual y se nos presenta en gráficas imágenes primarias» (2005: 17). Sin embargo, veremos que, a pesar del abrumador peso de las imágenes, también la palabra hablada ocupa un lugar importante, especialmente cuando se trata de los varios discursos pronunciados por Hitler a lo largo del filme. De hecho, algunos de los ideologemas fascistas aparecen casi exclusivamente en la palabra del Führer, especialmente en lo relativo a la derrota en la Primera Guerra Mundial o al concepto palingenético del nacionalismo. De todos modos, aun en estos casos hay que destacar que el discurso oral no funciona nunca en el vacío, de forma aislada y como simple enunciación de una serie de conceptos desnudos.

Hace ya tiempo que sabemos del peso y la influencia que los valores contextuales del discurso (quién habla, a quién, en qué circunstancias) tienen en el propio sentido. Al respecto, la mayoría de los estudiosos de las estrategias propagandísticas nazis coinciden en que no es lo mismo leer un discurso de Hitler que escucharlo, dicho por él mismo, con su tono de voz, sus inflexiones, etc. En otras palabras: los discursos de Hitler, leídos, resultan banales, repetitivos e incluso aburridos. Sin embargo, pronunciadas por él mismo, con el tono de su voz, su gesticulación y el marco de la escenografía, sus palabras adquieren un peso del que por sí mismas carecen. Por ello, el nazismo ha sido definido por el sociólogo francés Georges Balandier como una forma extrema de «teatralización del poder». Dice este autor: «Tras cualesquiera de las disposiciones que pueda adoptar la sociedad y la organización de los poderes, encontramos siempre presente, gobernando entre bastidores, a la *teatrocracia*» (1994: 15).

En este sentido, pocos regímenes como el nazi han llevado esta teatralización hasta el punto de que bien se podría decir que, durante los

doce años que duró el Reich, toda Alemania se convirtió en un gigantesco escenario, con millones de actores que cumplieron disciplinadamente el papel que el *régisseur* y, a la vez, actor principal, dispuso para ellos. Por ello, no es en absoluto casual que Hitler sintiese tal predilección por la ópera wagneriana y su desaforado sentido de la puesta en escena. Esta acentuada inclinación por lo escenográfico y la estética de la imagen, que van a ser la marca distintiva de la obra de Leni Riefenstahl, hacen que, como hemos dicho, se produzca una estetización de la violencia y de la política. De hecho, José Manuel Querol ve en el fascismo una «[...] constitución estética antes que política. El fascismo es la política convertida en escenografía, en estética de fuerza y poder, que es quizá la verdadera sustancia de su proyecto» (2015: 16).

En el caso del VI Congreso del Partido en Núremberg, el factor escenográfico fue su punto crucial, tanto o más importante que el político. De hecho, Román Gubern, en su magnífico e insoslayable análisis del cine nazi, nos explica que el arquitecto Albert Speer preparó una escenografía para el mitin prácticamente al servicio de las cámaras de Riefenstahl.

> Entre sus proezas figuró su «arquitectura luminosa», conseguida con 130 reflectores antiaéreos apuntando a las banderas y al cielo, para formar unos pilares de luz como los famosos del bosque de los Nibelungos [...] El Congreso filmado fue una colosal puesta en escena cuidadosamente escenificada para sus treinta cámaras (1989: 103).

No sólo la gran explanada del Congreso, con sus enormes escalinatas y púlpitos colosales, funcionó como espacio privilegiado para esta representación semipagana llena de banderas, pendones, símbolos antiguos y antorchas. Se puede decir que la ciudad entera se transformó en escenario dispuesto para el lucimiento de la gran estrella invitada, estrella literalmente, como veremos enseguida, «venida del cielo», según corresponde a un ser sobrenatural. De este modo, las calles, monumentos y edificios de la vieja ciudad, así como sus habitantes, conformarán el marco en el que el líder hará sus apariciones. Pero todo ello lo iremos viendo a medida que vayamos señalando los diversos ideologemas fascistas, tal y como pueden detectarse en *Triunfo...* y según la propia Riefenstahl los puso de manifiesto y destacó.

1. Antirracionalismo – Religión política

Dice Gubern que, por encima de sus fines políticos, como el de cerrar las heridas después de la reciente matanza de la cúpula de las SA, *Triunfo...* tiene dos objetivos fundamentales: la glorificación del partido y, sobre todo, la deificación de Adolf Hitler. Dicho en otros términos, la elevación a los altares de un líder que se presentará como el dios de una nueva religión: el Nacionalsocialismo. Una operación que se inscribe en una visión completamente irracional de la política, en las antípodas de los ideales de la Ilustración que, como hemos visto, el fascismo repudia.

Para que no queden dudas de que el objetivo primordial de *Triunfo...* es la deificación del Führer, lo primero que vemos en la película, además de la imagen de los dos símbolos básicos del nazismo (el águila y la esvástica), es un texto que alude al pasado inmediato (la Gran Guerra, el sufrimiento del pueblo alemán) y que termina con la frase: «Diecinueve meses después del renacimiento alemán, Adolf Hitler voló a Núremberg». Enseguida aparece un avión, con una esvástica pintada en la cola, que trae en su interior al salvador de Alemania. Como dice Gubern: «[...] el viaje aéreo proporciona un sentido figurado o metafórico, como el del enviado celestial, el mesías que llega a Núremberg, para presidir un gran encuentro místico y colectivo (1989: 104).

Esta inmersión en lo irracional, que supone la visión de Hitler como un ser sobrenatural, un salvador mesiánico, alcanza uno de sus puntos culminantes en *Triunfo...* cuando se nos muestra la imagen del Führer como sumo sacerdote de un extraño ritual: se trata de la ceremonia de «bautizo» de las nuevas banderas, consistente en que los nuevos estandartes deben «bautizarse» tocando una vieja bandera, que los nazis han conservado como una reliquia sagrada, manchada con la sangre de uno de los muertos en el intento de golpe de estado de Múnich. Es el mismo Hitler quien se encarga de coger la nueva bandera y ponerla en contacto con la antigua, de modo que el espíritu del mártir se transfiere de un trozo de tela al otro.

También forma parte de la inmersión en la irracionalidad la profusa utilización que el fascismo, especialmente en Alemania, hace del fuego: grandes fogatas a cuyo alrededor se reúnen los jóvenes y, sobre todo,

interminables desfiles nocturnos con antorchas. Al parecer, los nazis consideraban que la contemplación del fuego por la noche sumía al espíritu humano en un estado de ánimo cercano al del hombre primitivo para el que el fuego era sagrado, en tanto que fuente de vida o regalo de los dioses.

2. Lucha–violencia

Hemos dicho que, para los fascistas, la máxima expresión de la lucha, como plasmación de su visión social-darwinista, es la guerra. *Triunfo...* no es una obra bélica, sino la película de un gran mitin, de una gigantesca concentración de masas; sin embargo, ello no significa que la violencia no esté presente, aunque sea de forma latente, mientras que la exaltación de la acción, de la lucha y de la fortaleza físico-corporal, sí que se hace explícita, tanto en palabras como en imágenes.

La violencia y la muerte planean sobre el Congreso y pueden leerse entre líneas: se trata de una violencia que ha ocurrido en el pasado reciente, la matanza de Röhm y sus camaradas de las SA, y proyecta su sombra sobre el presente y el futuro. Por ello, cuando los Camisas Pardas presentan sus respetos al líder, toma la palabra Victor Lutze, el nuevo jefe de las SA y, para dar por cerrada la crisis y mostrar su completo, y seguramente, temeroso acatamiento, dice, dirigiéndose a Hitler: «Nosotros, hombres de las SA, solamente tenemos un principio: fidelidad y lucha por el Führer». A ello, éste contesta diciendo:

> Hace unos meses, una negra sombra se extendió sobre nuestro movimiento. Ni las SA ni ninguna otra institución del Partido tiene nada que ver con esta sombra. Se engañan quienes piensan que se ha producido alguna rotura en nuestro movimiento [...] Y si alguien peca contra el espíritu de mis SA, no romperá las SA, sino sólo a aquellos que pecan contra ellas.

Resulta interesante ver cómo, a pesar de la intención de sutura del discurso, el léxico elegido por Hitler parece desmentirla, ya que los conceptos nucleares de este párrafo, «negra sombra» y «rotura», no pueden dejar de evocar la violencia pasada. Pero este discurso también contiene la violencia de la amenaza, en este caso, contra aquellos que «pequen» (nótese la terminología religiosa) contra las SA ya que serán ellos quienes se romperán.

Mucho más explícita es la película respecto al *leitmotiv* de la acción y del culto al cuerpo. Ello es perfectamente perceptible en la secuencia del segundo día, cuando se nos muestra el despertar de las juventudes asistentes al Congreso. La cámara se recrea especialmente en esos jóvenes que, con el torso desnudo, se afeitan, se lavan o se peinan mutuamente, rezumando la energía y el fervor propios de una juventud orgullosa de su militancia y de esos cuerpos cultivados para servir al partido y al país. Esa juventud y esa energía se traducen en el espíritu lúdico, propio de los cachorros, que los lleva a jugar con el agua de las abluciones matutinas. Como dice Gubern:

> En esta dinámica secuencia de vivo montaje [...], Leni Riefenstahl canta la camaradería viril de los soldados y militantes nazis (no aparece ninguna mujer) que se lavan y se peinan los unos a los otros y efectúan alegres juegos con el agua y algunos con intenso contacto corporal. Es una escena, digámoslo ya, con nítida coloración homosexual (1989: 105).

Esos juegos con el agua se transforman luego en competiciones más violentas: carreras, lucha estilo grecorromano, etc.; todo en medio de expresiones de intenso placer. Fuera de contexto, se podría pensar que estamos ante un simple «desfogue» del exceso de energía propio de la edad. Sin embargo, si nos obligamos a recordar qué estamos viendo, cuándo y dónde, no podemos dejar de pensar que estas prácticas, aparentemente inofensivas, dejan de ser un simple juego para transformarse, lo sepan o no sus protagonistas, en un entrenamiento para la guerra que no tardará en llegar. Estas palabras de Hitler no dejan lugar a dudas respecto a la intención última de los nazis, además de ser un buen ejemplo de violencia verbal: «Hay siempre una parte del pueblo que sobresale como luchadores realmente activos [...] Para ellos, no es simplemente suficiente la promesa *yo creo*, sino más bien la aseveración: *yo lucho*».

3. Liderazgo-Elitismo

Como hemos dicho, Hitler llega, literalmente, del cielo y, una vez que atraviesa las nubes, el avión proyecta su sombra sobre la ciudad en una imagen totalmente simbólica. Ian Kershaw destaca la metáfora y su componente religioso al hablar de una «sombra cruciforme» proyectada sobre Núremberg, sombra que, según este autor, determina «...el tono de

insistente mesianismo que empapa la película» (2003: 99). Pero esa figura también puede interpretarse como la de un águila, el águila imperial que sobrevuela la ciudad y cuya sombra se cierne sobre sus habitantes, una sombra que puede ser tanto protectora como amenazante y peligrosa (se trata, no lo olvidemos, de un ave rapaz).

Una vez que el avión toma tierra, de las entrañas de esta peculiar ave con esvástica emerge el mesías dispuesto a recibir la adoración de sus fieles. En palabras de Gubern: «El avión aterriza y, revestido con su uniforme, desciende el profeta adorado de una nueva religión pagana, el nuevo Sigfrido capaz de inducir al éxtasis colectivo» (1989: 104). A partir de aquí, se nos muestra el viaje que hace Hitler hasta su hotel, de pie en su coche descubierto. Este viaje, con entrega de flores por una niña incluida, es utilizado por Riefenstahl para profundizar en la divinización del líder a través del encuadre de su cámara. Así, a menudo, Hitler aparece fotografiado a contra sol, lo cual baña su figura de una aureola de luz que lo asimila a la iconografía religiosa.

Una de las frases más pronunciadas en las diferentes ceremonias del Congreso es que «Hitler es Alemania y Alemania es Hitler». La directora transforma este discurso en imágenes, y lo hace yuxtaponiendo en el mismo plano a Hitler y a la bandera con la esvástica o con las gigantescas águilas que dominan el estadio. Recordemos que el águila imperial no sólo forma parte de la simbología nazi, sino también de la heráldica alemana. Para reforzar la imagen de un líder casi sobrehumano, un anticipo del superhombre descrito por Nietzsche y prometido por las teorías raciales nazis, Riefenstahl debe apelar a toda su maestría en el uso de la cámara ya que, como es sabido, Hitler no era precisamente de gran estatura. Por ello, aparece en numerosas ocasiones fotografiado en contrapicado, lo cual le hace parecer un coloso y, a menudo, recortado contra un cielo de nubes. Gubern insiste en los recursos formales para el encumbramiento del líder: «En sus discursos [Hitler] aparece encuadrado con frecuencia en primer plano, el encuadre más carismático» (1989: 108). Pero también en los discursos de clausura del Congreso, los de Hitler y Hess, se insiste en el liderazgo, en su divinización y en la identificación con Alemania. Dice Hitler: «El partido representará siempre a la élite del liderazgo político del

pueblo alemán. Será inmutable en su doctrina, duro como el acero en su organización, flexible y adaptable en sus tácticas; en su entidad, sin embargo, será como una orden religiosa». Por su parte, Hess, quien en la inauguración había hecho esta inquietante aseveración: «Mi Führer, tú eres Alemania. Cuando actúas, la nación actúa. Cuando juzgas, el pueblo juzga», cierra el Congreso subrayando la misma idea: «El partido es Hitler, pero Hitler es Alemania, como Alemania es Hitler».

4. Socialismo-Anticapitalismo

Sobre esta cuestión, tal y como hemos dicho al tratar este ideologema en el marco teórico, la película también juega con la ambigüedad. En efecto, lo que se nos muestra aquí es a todo un pueblo que parece actuar (realmente, lo está haciendo) presidido por un espíritu de comunidad y de solidaridad que evoca una especie de comunismo pastoril, puro e inocente. En este sentido, hay planos generales de centenares de tiendas de campaña, todas iguales: son los dormitorios en los que duermen los asistentes al Congreso. Asimismo vemos cómo, en una camaradería extrema (recordemos la alusión de Gubern a la homosexualidad), los hombres se prestan mutua ayuda en su aseo matutino y, luego, todos comen juntos la misma comida, en un gesto de absoluto compañerismo (recordar que la palabra «compañero» viene del latín *cum pannis*, es decir, «el que comparte el pan»).

Las imágenes muestran siempre a grupos de hombres anónimos, no identificables, no como ocurre cuando se presenta a los jerarcas. El individuo, aquí, sólo existe en tanto que forma parte del colectivo, del *Volk*. Un individuo obediente y disciplinado, como podría serlo un campesino soviético trabajando en una granja colectiva. De hecho, cuando los trabajadores rinden honores a Hitler, pala al hombro, bien podría pensarse que es su condición de obreros o campesinos la que ha creado un vínculo solidario entre ellos, por encima de cualquier otra determinación como la nacionalidad o el credo, un vínculo internacionalista. Pero como muchas otras cosas en el Tercer Reich, esta especie de vida socializada era mera retórica con un leve aroma socialista que ni siquiera sabemos si realmente

era creída por sus actores porque, en realidad, el nazismo rechaza el concepto de clase y lo sustituye por el de raza.

5. Racismo

Respecto a esta cuestión, hay que decir que en la película, aunque no haya referencias explícitas a la pureza de la raza[3], esto aparece de forma alusiva, indirecta. Ello implica, por un lado, la exhibición, desde el uso del primer plano al plano general, de los cuerpos que encarnan el ideal racial nazi: hombres[4] fuertes, mayoritariamente rubios que, en muchos casos, muestran orgullosos sus músculos, sus torsos desnudos y que se postulan como demostración práctica de las teorías raciales de Rosenberg y de lo que implica ser el afortunado portador de esa sangre pura. Dice Gubern que la belleza y perfección que exhiben los cuerpos «nazis» mostrados por el filme son de clara inspiración clásica y hace notar que lo que realmente interesaba a los nazis del cuerpo de los alemanes no era su belleza, sino su eficiencia y su productividad, propias de la máquina. Ello es más perceptible aún en *Olympia*, en la forma en que la cámara se detiene en los atletas: «Esta mirada interesada de la Riefenstahl al cuerpo humano en acción es perfectamente coherente con la *weltanschauung* racial nazi» (1989: 99). Gubern concluye con una reflexión aún más interesante, si cabe. En efecto, dice este autor que el modelo clásico en el que se inspiran los nazis no lo constituye la Atenas inventora de la tragedia y de la democracia sino Esparta, la polis militarizada que practicaba la eugenesia con los que se consideraban no aptos para la guerra.

Como ocurre cuando se concentra el foco de luz en un lugar, ello implica dejar zonas oscuras. En este caso, esas zonas constituyen el reverso de la exaltación racial, aquellos que no «salen» en la película, pero cuya ausencia es (hablando en oxímoron) una auténtica presencia, una especie de grito silencioso: son los que se consideran débiles, «desviados», impuros (judíos, pero también mujeres, gitanos, disidentes...). Para ellos no hay película: sólo trenes de ganado y alambradas de espinos. De entre esas razas, hay una que representa una amenaza para la marcha triunfal hacia la consecución de una nación racialmente incontaminada. Se trata, lo hemos dicho muchas

veces, de los judíos, que, además, servirán a los nazis de chivo expiatorio sobre el que se cargarán todos los males de la nación: inflación, desempleo, hambre e, incluso, la derrota de 1918.

Hitler nunca se refiere a ellos de forma directa, pero cualquiera que sepa leer entre líneas los reconocerá en estas palabras: «Una vez nuestros enemigos nos inquietaron y persiguieron [...] Hoy debemos extirpar de entre nuestras filas los elementos que se han transformado en dañinos y que, por consiguiente, no tienen sitio entre nosotros». Aquí el adjetivo «dañinos» es inequívoco: la propaganda nazi asociaba a los judíos con una plaga (alimañas, se los llamaba), con insectos o ratas portadores de enfermedades y, por tanto, efectivamente dañinos.

6. Nacionalismo

El nacionalismo aparece en *Triunfo...* de forma constante, especialmente en una de las máximas manifestaciones visuales y símbolo universal de las naciones: la bandera. En la película, las banderas son una presencia permanente y, en muchos casos, se llega a un auténtico exhibicionismo, con planos generales de miles de ellas, haciendo ondear la esvástica. También se pueden ver millares de hombres, desfilando en una coreografía de masas tan milimétricamente planificada que haría palidecer al mismísimo Cecil B. de Mille, cada uno de ellos portando eso que, con mucha ironía, la escritora india Arundhaty Roy llamó «rectángulo de tela coloreada»[5], solo que, en este caso, con una esvástica negra en el centro.

Se suele afirmar que el abuso en la exhibición de símbolos nacionales, especialmente la bandera (un fenómeno muy común en Estados Unidos), es propio de naciones jóvenes o que han recibido una fuerte carga inmigratoria, por lo que necesitan reafirmar una identidad aún en construcción o puesta en cuestión. En nuestro caso, debemos recordar que cuando los nazis hacen su aparición, Alemania apenas lleva cincuenta o sesenta años desde que, en 1871, después de derrotar a los franceses de Napoleón III, el canciller Bismark la proclamara como nueva nación. Por tanto, no debe sorprendernos la profusión de banderas aunque, en esto como en otras muchas cosas, los nazis llevaron la cuestión a sus últimos

extremos, de manera que, prácticamente, no se podía dar un paso en cualquier ciudad alemana sin tropezar con una bandera, algo que queda muy bien reflejado en la película.

El nacionalismo en *Triunfo...* aparece de forma muy enfática en los discursos de Hitler, con sus alusiones al *volk* y a la Alemania eterna, que perdurará mucho tiempo después de que él y los suyos hayan desaparecido. «Detrás de nosotros está Alemania y delante de nosotros está Alemania» proclama ante los jóvenes. El Congreso alude constantemente a la tradición (los mayores que lucharon en el pasado) y al folklore, que se plasma en las mujeres vestidas con trajes regionales o en la ceremonia en la cual, en una especie de oración colectiva, una voz formula una pregunta: ¿De dónde vienes, camarada?, a la que se va respondiendo con la enumeración de los diversos lugares de procedencia, que abarcan todo el territorio: «De Baviera, de Silesia...».

Una vez que toda Alemania se hace presente en la voz de los representantes regionales, que aparecen así como los órganos de un único cuerpo, se rinden honores a los caídos en la Gran Guerra con una espectacular coreografía en la que las banderas son inclinadas hasta tocar la tierra mientras se van enumerando las principales batallas. Luego, una voz exclama: «¡Camaradas que murieron por Alemania! Y, con un solemne redoble de timbales, todas las banderas se elevan hacia el cielo mientras la voz concluye: «Ustedes no están muertos, ustedes son Alemania».

Toda esta evocación de un pasado glorioso y épico, incluso de una derrota humillante, forma parte de la parafernalia y de la propaganda nacionalista y permite la creación de un vínculo que está por encima, o por debajo, de la razón. Al respecto, dice Gubern: «Reaparece así con fuerza la idea de la unidad y de destino común, pero también de regeneración, pues los muertos son resucitados en el cuerpo místico de la nación» (1989: 106).

Por otra parte, no debemos olvidar que la propaganda nazi viene repitiendo machaconamente que Alemania no perdió la guerra en el campo de batalla (obviando la intervención determinante de Estados Unidos en 1917) sino a través de las maquinaciones y malas artes de sus enemigos, internos y externos. Se pone así en marcha esa operación básica de todo nacionalismo radical que es el establecimiento de un nosotros frente al otro,

el que amenaza la unidad y la supervivencia de la comunidad. Ello permite reforzar la unidad y concentrar y canalizar el odio para volver aceptable, e incluso necesaria, la guerra, el genocidio, etc.

Por último, *Triunfo...* es también una exaltación de la tradición, materializada, por ejemplo, en varios planos de esculturas de hombres ilustres que jalonan el recorrido de Hitler por la ciudad. También en su discurso, Hitler combina las alusiones al pasado y, simultáneamente, al futuro, en el cual Alemania renacerá una y otra vez, con lo cual da pie al nacionalismo palingenético del que habla Heywood. De todas maneras, nunca debemos perder de vista que todas estas ideas acerca la superioridad racial y nacional constituyeron una coartada para las intenciones expansionistas, tanto de Hitler como de Mussolini, señalando otra característica inherente al fascismo: el imperialismo. Heywood dice sobre el tema: «Conquest and expansionism are therefore a means of gaining economic security as well as national greatness. National regeneration and economic progress are therefore intimately tied up with military power» (2012: 210).

7. Modernidad-Tradición

Ya hemos visto, en el apartado anterior, cómo el nazismo apela a los valores de la tradición y exalta el pasado apoyándose en la filosofía romántica. También esto se refleja en *Triunfo...*, no sólo en las alusiones a la tradición hechas por Hitler, sino también en la exhibición de trajes folklóricos que, además de reforzar el imaginario nacionalista, aluden a esa vida campestre y aldeana, en las antípodas de ese producto corruptor de las esencias que es la urbe moderna, fruto de un racionalismo carente de alma.

La película también refleja esa contradicción, que ya hemos señalado, entre la denigración puramente discursiva que los nazis hacen de la modernidad y su entrega total a las nuevas tecnologías y a los últimos avances científicos: no olvidemos que la Alemania nazi prohijó a algunos de los principales físicos de vanguardia, como Werner Heisenberg e, incluso, el venerable Max Planck, y que ya trabajaba en su proyecto de arma nuclear. Así, si por un lado tenemos un desfile de trajes regionales,

por el otro las cámaras captan con todo detalle una exhibición de carros y vehículos de combate que ejecutan diversas maniobras y todo ello ante la mirada complaciente de los jerarcas nazis y bajo uno de los más claros signos de la modernidad: la velocidad. Cosa que alude al aserto de Marinetti, quien afirmaba que un coche veloz era estéticamente superior a la Victoria de Samotracia.

Finalmente, no se puede dejar de notar que la propia película rodada por Leni Riefenstahl es un auténtico alarde de modernidad que contó con el equipo de filmación más moderno y tecnológicamente avanzado del momento.

8. Totalitarismo

Triunfo... podría considerarse un auténtico compendio de las características esenciales de un sistema totalitario indicadas tanto por Arendt como por Heywood. En efecto, y también lo hemos señalado, la película muestra cómo la imposición de lo colectivo (que en este caso es la participación en un gran mitin, pero que en verdad implica a toda la nación), termina aplastando o minimizando al individuo que acaba siendo un engranaje más de esa maquinaria que es el partido. Todo ello queda de manifiesto y orgullosamente exhibido en *Triunfo...* en esas interminables columnas de soldados y militantes que marchan bajo una geometría tan perfecta como falta de todo calor humano, en la masa que no cesa de levantar el brazo en el saludo fascista, acompañado con los consabidos *Sieg Heil* o en el canto colectivo del *Horst Wessel Lied* o de otras canciones y marchas nazis.

Por otro lado, la mostración por la cámara de ese grado de sometimiento, ese grado de obediencia absoluta —«total», diría Victor Klemperer, ya que esa era la palabra que más abundaba en el léxico nazi de la época (2002)— a un líder todopoderoso y al que se considera infalible insiste, precisamente, en el otro rasgo que, según Arendt (1990), caracteriza al totalitarismo: la manipulación de las masas.

IV. CONCLUSIONES

La interacción entre ideología y cultura de masas permite la producción de una amplia variedad de textos en los que el factor ideológico puede ser más o menos explícito. En algunos casos, la ideología sólo es indirectamente aludida o sólo puede percibirse a partir de una lectura simbólica, de la que pueden ser buen ejemplo las películas de invasión extraterrestre, en los años cincuenta del siglo XX, tras las que se ocultaba el temor a la infiltración del comunismo en Estados Unidos. Se trata, normalmente, de obras en las que el entretenimiento o la finalidad estética parecen estar por encima de una lectura política que sólo puede hacerse leyendo entre líneas. Pero la cultura de masas también produce obras en las que el factor ideológico está apenas disimulado: son aquellas obras que, llevadas a un extremo, podemos calificar de propagandísticas, aunque se las recubra del envoltorio de la ficción o el entretenimiento. Es el caso, por ejemplo, de la serie *Rambo,* representativa de la agresiva presidencia de Ronald Reagan, o de películas ferozmente antiislámicas, como *Reglas de compromiso* (William Friedkin, 2000).

Finalmente, hay que mencionar las obras directamente propagandísticas, en las que no sólo no se encubre la ideología, sino que se la expone con el fin de lograr su máxima difusión. A esta categoría pertenece *Triunfo...* a pesar de que su formato y las declaraciones de su autora puedan hacernos pensar en un aséptico documental.

Hemos dicho ya que el ministro Goebbels procuraba que el pueblo alemán no fuese sometido a un bombardeo constante de películas abiertamente propagandísticas. Sin embargo, ello no significaba renunciar a la propaganda: la producción de *Triunfo...* así lo demuestra, ya que en esta película, tanto a nivel visual como verbal, desde la profusión de simbología (banderas, estandartes, música) hasta la omnipresencia de Hitler junto con algunos de los máximos jerarcas del partido, el nazismo aparece siempre en primer plano. Ahora bien, se podría decir que, con gran habilidad, Leni Riefenstahl propone, en todo momento, su mirada presidida por una intencionalidad estética que, mal que nos pese, se traduce en imágenes de particular belleza, como sus audaces planos cenitales, sus interminables

travellings, sus contrapicados o el tratamiento de la luz. Fue ese subrayado estético el que hizo que *Triunfo...* fuese premiada en diversos festivales de arte y cine europeos. Sin embargo, el elemento estético no está en contradicción con el ideológico. Antes bien, puede transformarse en un mecanismo potenciador en el sentido de que la belleza de las imágenes puede suavizar o enmascarar la carga ideológica y, por tanto, proporcionar al nazismo un envoltorio que lo vuelva aceptable. Y ese es, precisamente, el mérito y el peligro de la película.

Además del contenido y de la forma, es importante tener en cuenta las circunstancias en las que Riefenstahl recibe el encargo para hacer *Triunfo...* porque ello contribuye inequívocamente a determinar su naturaleza de película nazi. Además del ya comentado hecho de que se trató de un encargo personal de Hitler, es importante recordar que no se trata de registrar un mitin más, de los innumerables que se realizaron bajo mandato nazi. Efectivamente, estamos ante el Congreso en el que se busca cerrar las heridas abiertas en el seno del partido y forjar su unidad y la de Alemania. En otros términos, se trata de consolidar el poder en torno al liderazgo único del Führer bajo el paraguas de la ideología nacionalsocialista. Poder e ideología son, precisamente, los dos elementos, que según la mayoría de estudiosos, caracterizan a la propaganda[6] y la distinguen de otras formas de la comunicación persuasiva, como la publicidad comercial o la institucional.

En definitiva, hoy todos los analistas están de acuerdo no sólo en el carácter ideológico de la película, sino, incluso, en su carácter ideológico total, como corresponde a la ideología a la que sirve. En otras palabras, existen numerosos productos de la cultura de masas donde es posible detectar elementos propios de una ideología, tal y como se muestra en este libro, pero es mucho más difícil que en una sola obra aparezcan todos sus ideologemas. Sin embargo, y creemos haberlo puesto de manifiesto en este capítulo, *Triunfo...* es un auténtico compendio de todos (o casi todos) los elementos que, en su conjunto —o en sinergia— constituyen la ideología fascista, tanto en su versión italiana como en la alemana. De forma directa o indirecta, alusiva o elusiva, creemos haberlas detectado a todas: desde la irracionalidad del ritual del bautismo de banderas (con los tintes esotéricos

que tanto atraían a Himmler y sus SS) hasta el culto a la personalidad y el carisma del líder, presentado casi bajo el formato de la hagiografía, con descenso de los cielos incluido, pasando por ese nacionalismo agresivo que hace ondear miles de banderas y el racismo, que proclama la superioridad de la sangre, lo cual, automáticamente, delimita a los otros, a los no-puros, a los que no se nombra directamente, pero que sabemos que están ahí, haciendo buena la frase de Cicerón: «La verdad se corrompe tanto con la mentira como con el silencio». También la violencia está presente, ya sea a nivel verbal, en la promesa, o amenaza, de «limpieza» de elementos dañinos, ya a nivel icónico, en los «juegos» practicados por los jóvenes cachorros de las Juventudes Hitlerianas. En cuanto a la exaltación corporal, se ve asimismo perfectamente reflejada en el prólogo de otra película de Riefenstahl, *Olympia*, donde aparecen unos jóvenes, varones y mujeres, semidesnudos, rindiendo culto al sol; por no hablar de la delectación con que la cámara sigue a los cuerpos de los atletas, muchas veces ralentizando la imagen para que se puedan apreciar mejor.

Tampoco falta en la película esa duplicidad del discurso nazi que no tenía escrúpulos en defender una idea y la contraria. Ello se pone de manifiesto con la mostración de los trajes folklóricos, recuerdo de una arcadia premoderna y aldeana, evocada con nostalgia frente a la denostada vida urbana, junto con la exhibición de las modernas máquinas de la guerra. También la dicotomía socialismo-capitalismo se muestra en toda su ambigüedad con la mostración de actividades netamente comunitarias o colectivas frente a los discursos en los que Hitler arremete contra conceptos básicos del marxismo, como el de clase.

Como hemos dicho ya, el filólogo Victor Klemperer (2002) analizó los mecanismos a través de los cuales el nazismo pervirtió el lenguaje de los alemanes, transformando el sentido de términos ya existentes hasta, en algunos casos, hacerles decir lo contrario de su significado tradicional o utilizando abusivamente determinadas palabras. Un ejemplo del primer caso es la palabra «fanático» que, de tener tradicionalmente connotaciones negativas, para los nazis pasó a ser un valor positivo por lo que constantemente se hablaba de «*nacionalismo fanático*», «*devoción fanática por el Führer*», etc. Para el segundo caso, Klemperer constata el uso

abusivo, en el léxico nazi, de la palabra «total»: «entrega total al partido», «exterminio total de las razas impuras», o el famoso discurso de Goebbels prometiendo a sus enemigos una «guerra total»[7]. Naturalmente, también se hablaba de propaganda total y, en ese sentido, *Triunfo...* es un ejemplo acabado de ello.

V. REFERENCIAS

ÁLVAREZ JUNCO, José (2016): *Dioses útiles*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.) (2012): *Ideologías políticas contemporáneas*, Tecnos, Madrid.

ARANZADI, Juan (2000): *Milenarismo vasco. Edad de Oro, étnica y nativismo*, Taurus, Madrid.

ARENDT, Hannah (1990): *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid.

BACH, Steven (2008): *Leni Riefenstahl*, Circe, Barcelona.

BALANDIER, Georges (1994): *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona.

CAMARERO, Gloria (ed.) (2002): *Cine e ideología*, Akal, Madrid.

CASSIRER, Ernst (1979): *Antropología filosófica*, FCE, México.

ESPAÑA, Ramón de (2002): «Imágenes del nazismo. El cine del Tercer Reich», en: CAMARERO, Gloria (ed.), *Cine e ideología*, Akal, Madrid.

DÍAZ SALAZAR, Rafael, GINER, Salvador y VELAZCO, Fernando (eds.) (1994): *Formas modernas de religión*, Alianza, Madrid.

ECCLEHALL, Robert *et al.* (2012): *Ideologías políticas*, Tecnos, Madrid.

FROMM, Erich (2000): *El miedo a la libertad*, Paidós, Barcelona.

GINER, Salvador (1994): «La religión civil», en: DÍAZ SALAZAR, Rafael, GINER, Salvador y VELAZCO, Fernando (eds.), *Formas modernas de religión*, Alianza, Madrid.

GUBERN, Román (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid.

HERREROS, Mario (1989): *Teoría y técnica de la propaganda electoral: formas publicitarias*, PPU, Barcelona.

HUICI, Adrián (1996): *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, Alfar, Sevilla.

—(2017): *Teoría e historia de la propaganda*, Síntesis, Madrid.

HEYWOOD, Andrew (2012): *Political Ideologies. An Introduction*, Palgrave McMillan, Bansingstoke (Hampshire) y Nueva York.

KERSHAW, Ian (2003): *El mito de Hitler. Imagen y realidad en el Tercer Reich*, Paidós, Barcelona.

KLEMPERER, Victor (2002): *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Minúscula, Barcelona.

LE BON, Gustave (2005): *Psicología de las masas*, Morata, Madrid.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1977): *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires.

LINDHOLM, Charles (1992): *Carisma*, Gedisa, Barcelona.

PAXTON, Robert (2005): *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona.

PINEDA, Antonio (2006): *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*, Alfar, Sevilla.

QUEROL, José María (2015): *Postfascismos*, Díaz y Pons, Madrid.

REICH, Wilhelm (1980): *Psicología de masas del fascismo*, Bruguera, Barcelona.

RENAN, Ernest (1987): ¿Qué es una nación?, Alianza, Madrid.

ROY, Arundhati (2005): *Retórica bélica*, Anagrama, Barcelona.

SOREL, Georges (1984): *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid.

SPENGLER, Oswald (1993): *La decandencia de Occidente*, Planeta, Barcelona.

TRAVERSO, Enzo (2001): *La historia desgarrada*, Herder, Barcelona.

— (2002): *La violencia nazi*, FCE, México.

WILFORD, Richard (2012): «Fascismo», en: ECCLEHALL, R. *et al.*, *Ideologías políticas*, Tecnos, Madrid.

---

1 Siglas de *Sturmabteilung* que puede traducirse como «tropas de asalto». Por el uniforme que vestían, sus miembros eran popularmente conocidos como «camisas pardas».

2 Al respecto, hemos trabajado ampliamente este vínculo entre mito, propaganda y política, con especial atención en los mitos nazis en el libro *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política* (Huici, 1996).

3 Cosa que sí se puede apreciar de forma abierta y clara, por ejemplo, en la película *El judío Süss* (Veit Harlan, 1940).

4 Como ya se ha dicho, las mujeres escasean y casi siempre aparecen en actitud sumisa frente al varón.

5 Concretamente, Roy (2005: 53) dice: «Las banderas son rectángulos de tela coloreada que los gobiernos utilizan primero para envolver las mentes de sus ciudadanos a fin de impedir su crecimiento y que sean capaces de pensar por sí mismos, y luego como sudarios ceremoniales para enterrar a los muertos».

6 Al respecto, pueden consultarse las obras de referencia de Mario Herreros (1989), Adrián Huici (1996, 2017) y Antonio Pineda (2006).

7 Se trata del discurso conocido como de la *Totalen Krieg* («guerra total»), pronunciado en el Palacio de los Deportes de Berlín, en febrero de 1943, con el que, después de conocerse la derrota de Stalingrado, Goebbels intenta levantar el ánimo de los alemanes redoblando la apuesta bélica.

10

HOUSE OF CARDS Y EL FEMINISMO

MARINA RAMOS-SERRANO
GEMA MACÍAS-MUÑOZ

I. INTRODUCCIÓN

En este capítulo se analiza la presencia y representación de la ideología feminista en la serie *House of Cards* (Willimon, 2013), emitida por la plataforma de contenidos en *streaming* Netflix[1]. Esta serie estadounidense es una adaptación de la miniserie británica del mismo nombre que la cadena de televisión BBC emitió en los primeros años de la década de 1990, y que a su vez está basada en la trilogía de libros *House of Cards* (1989) del escritor y político británico Michael Dobbs. La serie se estrenó el 1 de febrero de 2013 y se encuentra actualmente en su quinta temporada (2017), pero para este análisis se han tenido en cuenta las primeras cuatro temporadas, ya finalizadas en 2016.

Aunque su audiencia es un misterio bien guardado en las estadísticas de Netflix, *House of Cards* es la primera serie distribuida en Internet que ha conseguido ser premiada en los Emmys (Sharma y Cheney, 2013). A pesar de ello, los modestos resultados en las búsquedas de Google y de las plataformas de descargas no cuadran con la visibilidad mediática, donde parece haberse convertido en la serie de moda (Gimferrer, 2016).

House of Cards narra la historia de Frank Underwood (protagonizado por Kevin Spacey), congresista demócrata que, tras haber ayudado a ganar las elecciones presidenciales a Garret Walker, descubre que el nuevo presidente de Estados Unidos (EEUU) no cuenta con él en su equipo de gobierno. A partir de este momento Frank Underwood elabora un plan maquiavélico para conseguir llegar a ser presidente. En este entramado político, su mujer, Claire Underwood (Robin Wright), presidenta de una organización no gubernamental

dedicada al medio ambiente, tendrá un papel fundamental. El matrimonio Underwood es un equipo con una misión: conseguir a toda costa el poder político representado en la figura del presidente de Estados Unidos. En su periplo político, el matrimonio va escalando posiciones hasta que Frank conquista la vicepresidencia, posición que le permite propiciar la dimisión del presidente. De este modo, consigue llegar a la presidencia de Estados Unidos sin ganar unas elecciones democráticas. Durante su mandato, Frank debe luchar por lograr el respeto de su partido y así conseguir ser el candidato demócrata para las elecciones presidenciales. Por otro lado, Claire se niega a ser sólo la primera dama y comienza a reclamar puestos de responsabilidad política. Asimismo, y aunque el matrimonio Underwood pertenece al Partido Demócrata y algunas de sus decisiones políticas pueden ser catalogadas como progresistas, la realidad es que sus movimientos políticos carecen de coherencia ideológica, excepto conseguir más y mayor poder.

La primera temporada se presenta en febrero de 2013 como la primera serie original de Netflix. Por tanto, *House of Cards* inaugura una nueva etapa en su modelo de negocio: la creación de contenidos de entretenimiento, hasta ahora reservada a los canales de televisión. Pero la principal novedad de esta serie radica en su ruptura con el modelo tradicional de emisión de series de televisión (Klarer, 2014). De este modo, Netflix pone a disposición de sus suscriptores la primera temporada al completo el mismo día de su estreno, adaptándose así a los nuevos hábitos de consumo de contenidos que han traído la digitalización e Internet. Por otro lado, dar libertad al usuario sobre cómo y cuándo ver los diferentes episodios de las temporadas tiene implicaciones no sólo para el modelo de negocio, sino también para la forma de narrar (Klarer, 2014); precisamente, esta libertad fue clave para que la productora audiovisual Media Rights Capital (MRC) concediera el contrato de distribución a la plataforma de contenidos en *streaming*. Netflix adelantó 100 millones de dólares a esta productora para que grabara las dos primeras temporadas sin episodio piloto (González, 2016). En palabras de Beau Willimon (creador principal y encargado de adaptar la serie original):

> we approached this creatively as a 13-hour movie. Knowing we had two full seasons in advance, I didn’t feel the pressure to sell the end of each episode with superficial cliffhangers or shock tactics in order to keep coming back, in order to jack up the ratings week to week. I hope our version of a cliffhanger is compelling, sophisticated characters and complex storytelling (en Stelter, 2013).

Esta complejidad narrativa propicia la utilización de la ruptura de la cuarta pared, recurso que permite ahondar al espectador en los propios deseos de Frank Underwood.

En las entrevistas a los creadores destacan dos aspectos fundamentales por los que se ha seleccionado esta serie de televisión para el análisis de la ideología feminista. Por un lado, la oportunidad que ofrecen las series televisivas para contar una historia compleja con múltiples capas (*The Telegraph*, 2013) que se puede desarrollar a largo plazo, y sin la necesidad de estar sujeto, como se ha comentado más arriba, a las normas narrativas de las series semanales. Por otro lado, y esto es lo que realmente nos interesa en este capítulo, la posibilidad de profundizar en la construcción de los personajes y en su evolución a lo largo de las temporadas, cuestiones que no permite, por ejemplo, una película de dos horas (en Sepinwall, 2013). Así, y aunque el escenario político es importante en el desarrollo de la trama de *House of Cards*, la verdadera historia de la serie (y, por tanto, la riqueza narrativa) está en la citada construcción de los personajes, especialmente del matrimonio Underwood. En este sentido, Willimon afirma que «sólo diré que la serie se trata, principalmente, de este matrimonio [...] y no tanto sobre política» (en Wieselman, 2015).

II. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

El feminismo es un término ligado a la histórica lucha de las mujeres por la redefinición y mejora de su rol social. Como ideología, se define «by two basic beliefs: that woman are disadvantaged because of their sex; and that this disadvantage can and should be overthrown» (Heywood, 2007: 226). Este movimiento transformador «complejo, diverso y plural» (Martínez-Bascuñán, 2012: 495) ha perseguido diferentes objetivos desde sus inicios en el siglo XIX, que van desde el sufragio femenino a la representación y participación en la vida pública, pasando por el acceso a la formación o el trabajo remunerado, la igualdad salarial, la legislación de su cuerpo y la visibilidad de los diferentes tipos de violencia ejercidas contra la mujer en los ámbitos público y privado; ideas que, en definitiva, se enmarcan bajo el objetivo común de emancipación para «poner fin a la dominación masculina» (Mansbridge, 1995: 29).

El feminismo abarca una multiplicidad de visiones y posicionamientos políticos (Martínez-Bascuñán, 2012: 496; Heywood, 2007: 226), entre los que Andrew Heywood distingue a grandes rasgos cuatro corrientes principales: liberal, social, radical y el feminismo de la llamada 3.ª ola y posteriores; este conjunto ilustra la heterogeneidad e hibridación que caracteriza al movimiento de las mujeres (2007: 237). La siguiente tabla ilustra los temas clave de cada una de las corrientes de este movimiento ideológico:

TABLA 1
Tipos de feminismo y temas clave

	Feminismo liberal	*Feminismo radical*	*Feminismo socialista*	*Feminismo negro*	*Feminismo postmoderno*
Temas clave	Individualismo. Derechos. Igualdad legal y política.	Patriarcado. Lo personal es político. Sororidad.	Opresión de clase. Familia burguesa. Conexión entre capitalismo y patriarcado.	Racismo. Opresión múltiple. Diferencias entre las mujeres.	Antifundamentalismo. Discurso. Deconstrucción de la identidad de género.
Principales objetivos	Acceso igualitario al ámbito público para hombres y mujeres.	Transformación radical de todas las esferas de la vida.	Reestructurar la vida económica para alcanzar la igualdad de género.	Argumentar la interconexión entre las estructuras racial, de género y de clase.	Adoptar identidades de género fluidas y libres.

FUENTE: Heywood (2007).

Para identificar los temas centrales del feminismo, en cualquier caso, es preciso partir de dos premisas. Por un lado, el feminismo es una ideología marcada por la consigna «lo personal es político», que sintetiza e identifica la esencia de los problemas que afectan al colectivo en cuestión (Martínez-Bascuñán, 2012: 496), e ilustra que «era necesario desconfiar de las categorías existentes para contemplar el mundo y para explicarlo» (Martínez-Bascuñán, 2012: 497), así como para encontrar y proponer soluciones. Por otro, esta lucha comparte visiones con ideologías convencionales como el liberalismo o el socialismo, pero trasciende las reivindicaciones de las mismas cuando

«proclaimed the central political importance of gender divisions, something that no conventional ideology could accept» (Heywood, 2007: 229). De esta forma, los ideologemas que determinan el feminismo son cuatro:

1) *Redefinición de «lo político»*. Tradicionalmente, la esfera política ha estado vinculada a la escena pública, pero el feminismo plantea que «politics is an activity that takes place within all social groups and is not merely confined to the affairs of government or other public bodies. Politics exits whenever and wherever social conflict is found» (Heywood, 2007: 230). Esto significaría que la relación entre los miembros de una pareja, o de los padres con sus hijos, es tan política como la existente entre un gobierno y sus ciudadanos, pues como Kate Millett (1970: 23) sostiene, las políticas son «power-structured relationships, arrangemetns whereby one group of persons is controlled by another». La arraigada concepción pública de «lo político» legitima además la usual división sexual del trabajo, nombrada en masculino y femenino, y vinculada a la dicotomía razón/sentimiento (Martínez-Bascuñán, 2012: 498). Esta segmentación, según la cual el rol de la mujer se circunscribe al ámbito privado, se instaura como orden natural y se justifica como biológica, restringiendo su participación a la esfera doméstica y responsabilizándola de las tareas relacionadas con el cuidado y la familia. Esto no sólo obstaculiza su acceso a la esfera pública, sino que, además, impide que sus problemas dejen de ser trivializados y adquieran tanto relevancia política como dimensión social. La concepción de lo personal como político, propuesta por el feminismo radical, implica ratificar que «esas cuestiones consideradas exógenas a lo político eran susceptibles de ser politizadas», permitiendo introducir en la agenda política cuestiones como la violencia, no sólo para visibilizarlas, sino para dar una nueva significación a «categorías analíticas que habían sido articuladas desde una sola voz» (Martínez-Bascuñán, 2012: 497, 500).

2) *Patriarcado*. Partiendo del género como categoría nuclear de análisis y «as a cross-cutting socio-cultural variable» (Christodoulou y Zobnina, 2005), el feminismo ha tenido que conceptualizar y teorizar sobre una realidad hasta entonces ignorada para expresar «the idea that society is based on a system of sexual inequality and oppression» (Heywood, 2007: 231). En este sentido, el concepto de «patriarcado» manifiesta la relación de poder identificada entre

hombre y mujer, marcada por la estructura básica que se rige por la autoridad y dominación de la figura del marido/padre en la unidad familiar (Castells, 1997), y que se extiende a otras dimensiones vitales como la sociedad, la producción, el consumo, la educación, el trabajo, el arte o la red social, para ser efectiva. El feminismo socialista denuncia la influencia del aparato patriarcal en el sistema social y económico, reconociendo el trabajo doméstico como la fuerza productiva que hace viable y mantiene al sistema capitalista; pues éste, además de suponer una producción activa sin costes, es el responsable de la perpetuación, cuidado y socialización de la especie. Sin embargo, el feminismo radical llega más lejos al visibilizar el impacto del patriarcado en ámbitos como la cultura, la filosofía, la religión o la moral (Heywood, 2007), elementos nucleares en la construcción del tejido social que impactan en niveles existenciales más profundos, como las esferas social, personal y sexual del individuo. En respuesta, surgen teorías económicas, culturales o sociológicas, con perspectiva feminista, que persiguen la deconstrucción del sistema patriarcal instaurado. En esta línea, surgen otros términos para visibilizar las prácticas derivadas de esta concepción patriarcal de la sociedad, como el *mansplaining* —neologismo que emerge en el entorno *online* (Husson, 2013) para referirse a la explicación condescendiente del hombre hacia la mujer sobre algo que esta conoce, sabe hacer o incluso es la experta—, *manterrupting* —interrupción innecesaria y condescendiente del discurso de una mujer por parte de un hombre (Jane, 2016; Vasanthakumar, 2016)—, *bropriating* —cuando el hombre se apropia de la idea de una mujer y se lleva el crédito (Jane, 2016)—, o *gaslighting* —cuando un hombre hace creer a una mujer, y a las personas presentes, que está loca o que se está imaginando cosas que no son realidad (Gass y Nichols, 1988)—. Todas estas prácticas son vestigios de una sociedad culturalmente condicionada por la dominación de una de las partes.

3) *Sexo y género*. Uno de los principales argumentos de la ideología feminista, que sirve de base para desmitificar gran parte del sesgo sexual, es la distinción entre las categorías de sexo y de género. El sexo denomina las características biológicas, naturales e inalterables que generan la distinción entre hombre y mujer, y, por tanto, aquellas cualidades que son inherentes a la anatomía de la persona, tales como la menstruación, el embarazo, la lactancia u otras variantes ligadas principalmente a la reproducción (Heywood, 2007:

233). Por el contrario, el género «is a cultural term; it refers to the different roles that society ascribes to men and women» (*ibidem*), reduciéndolos a una serie de estereotipos impuestos y asumidos, definidos en función de comportamientos, atributos, actitudes, presunciones, capacidades, necesidades u opiniones, entre otros aspectos, que revelan como natural una identidad artificial. Como construcción social, el género se circunscribe a una sociedad y tiempo determinado, así como a los miembros de una comunidad específica, determinando «what is expected, allowed and valued in a woman or a man in a given context» (Christodoulou y Zobnina, 2005). El feminismo niega la vinculación directa entre sexo y género, argumentando que «gender differences are socially, or even politically, constructed» (Heywood, 2007: 233) que hasta el momento han permitido mantener el sistema patriarcal.

4) *Igualdad y diferencia* (véase la Tabla 2). La oposición de estos conceptos se debe a que «las feministas han perseguido alcanzar un ideal de equidad desde diversos caminos» (Martínez-Bascuñán, 2012: 501). Inicialmente, las voces liberales, socialistas y radicales se alzaron contra el patriarcado para reivindicar igualdad legal y política, igualdad social e igualdad en la vida personal y familiar, respectivamente. Consecuentemente, este *equality feminism* relaciona la disparidad con la desigualdad consecuente de la opresión patriarcal, y ansía ser liberado de la referida «diferencia» (Heywood, 2007: 235). Posteriormente, surgen visiones críticas con este posicionamiento, argumentando que buscar dicha igualdad supone definir los objetivos en función de la visión masculina, o sea, en función de lo que el hombre es y tiene, alertando del peligro de ser «male identified», en vez de «female identified». En consecuencia, aflora el posicionamiento *pro-woman*, defendiendo que: «Woman should recognize and celebrate the distinctive characteristics of the female sex; they should seek liberation though difference, as developed and fulfilled women, not a sexless "persons"» (Heywood, 2007: 236).

La relación de *House of Cards* con el feminismo ha sido objeto de debate por diferentes motivos, especialmente a partir de la segunda temporada, cuando Claire Underwood confiesa haber abortado como consecuencia de una violación. La introducción de este tema generó cierta discusión mediática (Friedersdorf, 2014; Gradient Lair, 2014) —en Internet fundamentalmente— alrededor de la naturaleza feminista de la serie y de sus personajes,

cuestionándose, por ejemplo, las representaciones que se hacen de la mujer, a través de perfiles como los que encarnan Robin Wright (la ya citada Claire Underwood) o Kate Mara (Zoe Barnes). En este contexto, Young (2014) escribía en su blog sobre la necesidad de diferenciar, en primer lugar, entre un *personaje feminista* —la existencia del personaje desafía y supone una ruptura con los estereotipos asociados a los personajes femeninos— y un *personaje que es feminista* —el personaje se define como feminista dentro de la trama—. De esta forma, la autora defiende que «the *existence of a character like Claire* is very feminist. [...] To have a prominent female character created to be every bit as conniving, manipulative and beguiling as the men around her means that we're opening up to the idea that women are unique creatures with complex personalities, and we're not all smiling blandly beside our men».

El estudio de Painter y Ferruci (2017) analiza cómo son representadas las mujeres periodistas que aparecen en *House of Cards*, y cuáles son las implicaciones éticas de las mismas, a través de un análisis textual de las tres primeras temporadas. Encuentran que «the show provides both heroic and villainous examples of female journalists» (2017: 6), siendo los dos papeles más destacados los de Zoe Barnes y Ayla Sayyad, una representación explícita de esta dicotomía entre el bien y el mal. En líneas generales, los investigadores identifican una representación variada de perfiles, todos ellos exitosos pero insertos en un mundo de hombres, en el que sus vidas y carreras se supeditan a los esquemas patriarcales, otorgando un enfoque especial en algunos de los casos a las relaciones que mantienen con los hombres (*ibidem*: 11). La narrativa de la serie, además, recompensa a los perfiles que no se adhieren a la ética profesional y castiga al único retrato positivo, Sayyad, por un trabajo impecable. Concluyen, de esta forma, que el retrato de la mujer periodista que ofrece esta serie de Netflix no es socialmente responsable, por lo que podría generarse un impacto negativo en la imagen real de la mujer del sector periodístico.

TABLA 2
Feminismo igualitario y feminismo de la diferencia

Corrientes	*Feminismo liberal*	*Feminismo radical*	*Feminismo socialista*	*Feminismo pro-woman*	*Feminismo cultural*
Concepto	Igualdad	Igualdad en el contexto	La igualdad	Reconocimiento	Enfatiza el

de «igualdad»	legal y política. Acceso y competición en la vida pública en los mismos términos que el hombre.	familiar y la vida personal: responsabilidades domésticas, cuidado de hijos, control del propio cuerpo y la expresión y satisfacción sexual.	de derechos no tiene sentido sin la consecución de la igualdad social. Propietarias de su propia riqueza. Distinción entre trabajo remunerado y no remunerado.	de diferencias esenciales a nivel psico-biológico entre hombre y mujer, con importancia política y social. Reconocimiento y celebración de las características del sexo femenino.	compromiso con la cultura y el estilo de vida de la mujer. Promueve la sororidad a través de la experiencia compartida de ser mujer.
Feminismo igualitario				*Feminismo de la diferencia*	
Tipo de feminismo	Androginia. Personalismo. Derechos humanos. Igualdad de género. Abolición de la diferencia. División sexo/género. Por encima de la biología. Pro-humano. Hombres son redimibles. Compromiso con los hombres.			Esencialismo. Sororidad. Derechos de las mujeres. Liberación sexual. Celebrar la diferencia. Sexo igual a género. Aceptar la biología. Pro-mujer. Hombres son «el problema». Separatismo feminista.	

FUENTE: Ramos-Serrano y Macías-Muñoz a partir de Heywood (2007).

III. ANÁLISIS DE *HOUSE OF CARDS*

House of Cards se centra en estudiar de forma compleja la personalidad de dos personajes —hombre y mujer— en su periplo por alcanzar el poder político. Aunque en un principio la serie parece representar a Claire Underwood como una mujer trabajadora que ayuda a su marido a conseguir el ansiado puesto de presidente, rápidamente se descubre que ella tiene sus propios objetivos políticos. Esta búsqueda dramática para representar a una mujer compleja en la sociedad del siglo XXI es la razón principal por la que esta serie puede ser pertinente para estudiar el feminismo: como se comentaba anteriomente, «so no, neither Claire Underwood or Olivia Pope[2] is a feminist, but their existence bodes well for feminist representations and depictions of women in mainstream culture» (Young, 2014).

Como resultado de la creciente importancia de Claire en la trama de la serie, Robin Wright exigió el mismo salario que su compañero de reparto, Kevin Spacey. Si sus creadores manifiestan abiertamente que la serie trata sobre este matrimonio, es evidente que la importancia narrativa debería repartirse de forma igualitaria entre Frank y Claire Underwood. Así de claro lo manifiesta la propia Wright cuando explica su postura sobre su reclamación salarial: «It was a perfect paradigm. There are very few films or TV shows where the male, the patriarch, and the matriarch are equal» (en Peck, 2016). Sin embargo, la coprotagonista de *House of Cards*, que creía haber conseguido su reclamación salarial (*El Periódico*, 2016), ha denunciado que fue engañada por Netflix y, por tanto, su salario sigue siendo inferior (*El País*, 2017).

Aunque *House of Cards* no trate específicamente sobre mujeres o feminismo, su historia, personajes y actores están ofreciendo un escenario perfecto para estudiar la complicada representación de la mujer y sus reivindicaciones en la sociedad actual. Así, la serie nos permite estudiar las múltiples capas que encierra el movimiento feminista a lo largo de su historia.

1. Redefinición de lo político: lo personal es político

Una de las claves del feminismo, especialmente en el caso del feminismo radical, es visibilizar y hacer políticas cuestiones anteriormente consideradas privadas, por entender que la dominación se produce en el ámbito privado —relaciones sexuales y familia—. En el orden patriarcal, la confinación de la mujer a las tareas domésticas y al cuidado familiar niega cualquier representación pública de sus problemas. De ahí que la historia del feminismo se haya centrado en visibilizar sus problemas e intentar crear leyes, o modificar las existentes, para invertir esta situación. En este sentido, una de las tramas más destacadas de la segunda temporada de *House of Cards* trata precisamente de proponer una ley que evite los abusos sexuales en el ejército a raíz de la confesión de Claire Underwood —en este momento mujer del vicepresidente— de haber abortado como consecuencia de una violación por parte de un militar. Esta confesión se realiza durante una entrevista televisada en horario de máxima audiencia, lo que provoca la denuncia de otra militar. A partir de este momento, se abre una iniciativa política liderada por Claire y la

primera dama para sacar adelante un marco legal que proteja a las mujeres militares de las agresiones sexuales (2x05):

> PRIMERA DAMA: Admiro lo que las dos habéis estado haciendo para defender a las [...] bueno, a las víctimas.
> CLAIRE: Mujeres, como usted y como yo, no víctimas.
> CONGRESISTA BROOKS: Hombres también, no es una cuestión de género. ¿Colaboraría con nosotras?
> CLAIRE: Tener a la primera dama con nosotras mandaría un mensaje contundente.

Sin embargo, debemos aclarar que, aunque Claire miente en esta entrevista, ya que tal aborto no fue consecuencia de esa violación, utiliza esta realidad a medias para convertir su experiencia personal en una cuestión pública. El revuelo mediático y el posterior debate político que provoca su confesión nos recuerda que el feminismo no sólo es una ideología política, sino también un movimiento social organizado que pretende cambiar el orden establecido. De hecho, esta segunda temporada generó una serie de artículos y publicaciones en blogs donde se discutía el carácter feminista de la serie y de su coprotagonista (Young, 2014). Esto evidencia aún más este postulado feminista: una serie de televisión genera un debate sobre la representación feminista de un personaje. Y aunque esta historia secundaria se diluye para apoyar la trama principal (los intereses personales del matrimonio Underwood), pone de manifiesto que *House of Cards* está interesada en indagar sobre algunos aspectos importantes de la representación pública de la mujer.

En concreto, la redefinición de lo político también supone cuestionar la división sexual del trabajo, a partir de la cual la mujer debe ocuparse del cuidado de la familia y el hombre del trabajo remunerado fuera del hogar. Incluso cuando el acceso de la mujer al mercado laboral es socialmente admitido, el feminismo actual condena el reparto desigual de las tareas del hogar, la diferencia salarial entre hombres y mujeres, así como la idea preconcebida de que la mujer debe estar a la sombra de los intereses del hombre. De este modo, y a pesar de que Claire es una mujer trabajadora e independiente con ambiciones políticas propias, se observa cómo en diferentes momentos de la serie ella tiene que combatir con su marido u otros personajes cuando la relegan a un papel secundario. Aunque esto se comentará con mayor detalle en el apartado relativo al patriarcado, observamos que la política estadounidense limita a la mujer a su rol de ayudante. En una entrevista

televisada le preguntan a Claire: «¿Es difícil ser la mujer de un político? [...] ¿Siempre en la sombra, anteponiendo sus objetivos a los suyos?» (2x04).

Sin embargo, y a pesar de que la coprotagonista de *House of Cards* considere que su matrimonio es igualitario, la realidad se impone cuando se convierte en la primera dama en la tercera temporada y se da cuenta de que el papel que tienen reservado para ella es secundario y accesorio. En los primeros episodios de dicha temporada, Claire Underwood comienza su verdadera carrera política cuando decide presentarse como embajadora de la ONU, a pesar de que el sistema y el equipo de gobierno considere que debe conformarse con el puesto de primera dama. En el capítulo 3x02, mientras se está produciendo la votación para aceptar su candidatura como embajadora de la ONU, ella tiene que ejercer como primera dama: elegir los colores de los huevos de mármol con motivo de la Pascua (White House Easter Egg Roll). Es interesante observar cómo los creadores de la serie confrontan dos realidades diferentes: el rol decorativo de la figura de la primera dama, por un lado, frente a la espera de la votación que decide su futuro político, por otro. Además, mientras la selección de los huevos de Pascua es una acción protagonizada por mujeres, la votación es una cuestión fundamentalmente de hombres. Esto es, la mujer se queda con el trabajo accesorio, incluso doméstico, ya que esta tradición se realiza en los jardines de la Casa Blanca, mientras los hombres hacen el trabajo político.

2. Patriarcado

Todos los movimientos feministas denuncian que el entramado social y político está hecho por y para los hombres, lo que se manifiesta en todos los aspectos de la vida, desde las relaciones personales hasta la educación e incluso el arte, como proponen las feministas radicales. La hegemonía masculina tiene su máxima expresión en el ámbito familiar, lo que supone la perpetuación del modelo. Y aunque los diferentes movimientos feministas hayan conseguido ampliar y mejorar los derechos para las mujeres, todavía se denuncia que el modelo patriarcal esté ya asumido como natural incluso por las propias mujeres. La idea de que las mujeres necesitan una figura masculina para guiar sus vidas, o el tratamiento condescendiente del hombre sobre la mujer, son algunas manifestaciones actuales del patriarcado.

En *House of Cards* encontramos diferentes ejemplos de este ideologema patriarcal, pues la propia relación entre Frank y Claire Underwood sufre diferentes altibajos porque Frank asume que sus objetivos son más importantes que los de ella. En concreto, en la primera temporada, cuando Frank descubre que ha perdido la votación en el congreso del proyecto de división de agua porque Claire no ha querido convencer a dos congresistas demócratas claves para conseguir el visto bueno de la cámara, ella se defiende diciendo: «No puedo trabajar en planes que no compartes conmigo. No voy a pedirte tu bendición cada vez que tome una decisión, Frank» (1x10). En plena discusión, Frank le pregunta si esta decisión tiene que ver con los sofocos provocados por la menopausia, lo que hace enfurecer a Claire. Los planes del marido no sólo son más importantes, sino que cuando la mujer toma sus propias decisiones se cuestionan. Este choque de intereses se repite a lo largo de toda la serie, pero empieza a cobrar mayor protagonismo a partir de la tercera temporada, cuando Claire reclama su sitio y se desvelan los planes del matrimonio: «Cómo voy a ser candidata a la presidencia en algún punto sin una trayectoria previa que me avale. Estoy muy cerca de los cincuenta, llevo décadas en el asiento del copiloto. Es hora de que me ponga al volante y esto tiene que empezar ahora» (3x02). Estos ejemplos revelan lo que sus creadores han afirmado en varias entrevistas: que lo que realmente les interesa es contar la historia de este matrimonio. De ahí que al final de la tercera temporada la trama se detenga en la crisis matrimonial entre Frank y Claire, cuando ésta siente que el sacrificio y el trabajo realizado sólo han servido para conseguir la presidencia para él, y que ella se ha quedado al margen: «Todos estos años he creído que estábamos en este camino juntos» (3x13). Frank no puede entender que Claire no se conforme con este rol de copiloto, lo que evidencia su predominio en la relación. En este momento es cuando la coprotagonista de la serie se da cuenta de que Frank no es un aliado para sus intereses políticos, por lo que decide separarse. Aunque la separación es temporal, la trama se detiene en reforzar la idea de que por separado no pueden conseguir sus objetivos.

Otro de los ejemplos de presencia del patriarcado se observa cuando Frank mantiene una relación extramatrimonial con la joven periodista Zoe Barnes. Cuando llega a su apartamento, pequeño y viejo, Frank le pregunta: «¿Tus padres saben que vives así? ¿Tienes a un hombre que se ocupe de ti?» (1x04). De nuevo, se cuestiona que la mujer pueda vivir sin la supervisión del hombre.

Para finalizar este apartado, se ha de señalar asimismo que la serie refleja el tratamiento condescendiente (*mansplaining*) del hombre hacia la mujer, especialmente en el ámbito del trabajo. Aunque el protagonista parece tener relaciones profesionales de iguales con sus compañeras políticas —por ejemplo, elige en varias ocasiones a mujeres para puestos de su confianza—, cuando se trata de tomar decisiones importantes parece que no se siente tan cómodo. Por ejemplo, en el primer episodio de la serie, cuando la jefa de gabinete Linda Vázquez le comunica que no será secretario de Estado, Frank exige hablar con el presidente, desautorizando de este modo sus palabras. Pero quizá el personaje que recibe mayor desaire y desconsideración por su trabajo político es la propia Claire Underwood, que necesita legitimar su valía continuamente por vivir bajo la sombra de su marido. En la tercera temporada, el presidente de Rusia, Viktor Pretrov, en su visita oficial a la Casa Blanca, realiza varios comentarios desprestigiando la labor de Claire como embajadora de la ONU: «le deja la seducción a usted [...] Es como si él fuera su chulo [...] Es usted mucho mejor primera dama que embajadora, por lo que me ha dicho mi gente. Sólo bromeaba» (3x03). Más adelante, en la cuarta temporada, en plena crisis política por un secuestro, Claire intenta negociar en secreto con un fundamentalista preso en Guantánamo, que menosprecia su presencia por su condición de mujer: «creo que su intención es humillarme [...] Estoy sentado frente a una mujer» (4x13). Ante esta situación, Claire responde impasiblemente: «No hay motivos para mantener la fachada». Y a continuación comienza a negociar el preso sin caer en la provocación. Esta frialdad y autocontrol demuestra la experiencia de Claire en el manejo de estas situaciones.

3. Sexo y género

Otra de las reivindicaciones feministas más notables, estrechamente ligada a los ideologemas ya mencionados, es la necesidad de distinguir entre sexo y género en el plano teórico, consecuencia del juicio al que se ve sometida «la mujer» continuamente en la práctica. El feminismo considera que el concepto de mujer, en cuanto género, condiciona a la persona por su sexo, obligándola a responder ante una serie de expectativas comunitarias que se asocian principalmente con su naturaleza, es decir, con su capacidad para engendrar.

En la serie existen numerosos ejemplos de cómo las historias de los personajes femeninos están sometidas a esta visión estereotipada de la naturaleza femenina. Uno de los principales ejemplos es el de la propia coprotagonista, Claire. Como se refería en el primer ideologema, Claire aborta repetidas veces de forma voluntaria y este tema se convierte en un punto clave a lo largo de la trama de las varias temporadas. Por ejemplo, en el capítulo 2x04, cuando es entrevistada en directo y admite haber abortado ante la incisiva pregunta de la periodista, su confesión se convierte en una crisis de imagen que debe resolver apelando a una experiencia traumática, como la violación sufrida por el general del ejército. Posteriormente se recurre de nuevo al aborto de Claire a través de la aparición del diario en el que el médico que practicó el aborto registraba todo su trabajo. Este diario es, en primer lugar, usado por el aspirante a responsable de comunicación de los Underwood para conseguir el puesto de trabajo, y posteriormente por la candidata a la presidencia Heather Dunbar (demócrata progresista y exprocuradora general de Estados Unidos), quien alega tener el diario y amenaza a Frank con hacer público que Claire mintió sobre el aborto si no abandona la campaña (3x12).

La no-maternidad de Claire es además un asunto de debate constante a lo largo de las diferentes temporadas, y no sólo a nivel público, lo que queda reflejado en el interés de los periodistas cuando recurren al tema siempre que tienen ocasión de entrevistarla —«¿Nunca sintió presión? ¿Nada de... instinto maternal?». «¿Fue una elección? ¿No fue porque no pudieran tener hijos?» (2x04)—, sino que también es un tema cuestionado en el ámbito íntimo y privado. Muestra de ello es, por ejemplo, la conversación que tiene el personaje con el fotógrafo Adam Galloway, su amante, en el capítulo 1x08, en la que éste le pregunta cómo es que no han tenido hijos, a lo que ella responde que, simplemente, decidieron no tenerlos; el fotógrafo le dice que cree que está mintiendo e insiste al preguntarle si nunca lo pensó; ella le responde que piense lo que quiera, y que tal vez lo pensó un par de veces, pero que no siente ningún vacío y que es perfectamente feliz sin ellos. Otro ejemplo, en este caso conversando con otra mujer, es el diálogo que en la cuarta temporada mantienen Claire y la mujer del gobernador de Nueva York, en la que esta última le pregunta si se arrepiente de no haber tenido hijos, y Claire le responde: «¿Y tú de haberlos tenido?» (4x12).

Existen además en la serie algunos comentarios de personajes femeninos que evidencian la variedad de posicionamientos que pueden tener las mujeres frente a la maternidad. Uno de los más significativos es el de Jacqueline Sharp (congresista demócrata de California, veterana militar y Líder de la Minoría en la Cámara de Representantes de Estados Unidos) cuando reconoce que «tendría dos hijos sin parir» (3x05). Incluso Claire asiste a la siguiente confesión de una madre mientras le da de comer a su bebé: «¿Le cuento un secreto? Ninguna mujer le contaría esto, pero a veces fantaseo con coger este cojín de aquí y cuando Kylie (hija) esté en su cuna... Dos minutos, es lo que tardaría, y luego podría irme, [...] empezar de cero. No hablo en serio, jamás haría eso, pero piensas cosas» (3x12).

Otro de los ejemplos más claros de la concepción social del sexo como género está presente en el debate presidencial que tiene lugar en Iowa, con motivo de las elecciones primarias en dicho distrito, entre los candidatos demócratas Heather Dunbar, Frank Underwood y Jacqueline Sharp. Instigada por Frank, Jacqueline utiliza como argumento para atacar a la contrincante el hecho de tener a sus hijos en un colegio privado mientras que en su programa defiende la educación pública. Dunbar no cae en la trampa y contesta: «¿Habría atacado a mis hijos de haber sido yo un hombre? ¿No está intentando dar a entender que soy una mala madre por enviar a mis hijos a un lugar muy lejano porque sabe que si consigue hacerme quedar como una mala madre nadie querrá, de ese modo, apoyarme? [...]» (3x11). Esta respuesta refleja, por un lado, cómo la maternidad es un criterio incontestable en la valorización y evaluación de una mujer para cualquier finalidad, y, en este caso en concreto, para ostentar la Presidencia de Estados Unidos; por otro lado, se evidencia la presupuesta disposición natural que se espera en esa sociedad de una mujer para, no sólo ser madre, sino para criar a sus hijos, considerarlos centro de su vida o querer lo mejor para ellos. Por último, resulta significativo, e incluso metafórico, que Frank permanezca al margen en este cruce de acusaciones, debido en este caso a que no es padre; así como que aproveche la ocasión para dejar en evidencia a su cómplice Jacqueline Sharp, con quien se reúne el día antes del debate para obligarla a usar este argumento contra Dunbar, a pesar de que Sharp muestra su total desacuerdo con apelar a esta acusación, que califica abiertamente de sexista y ante la que reconoce su incoherencia, pues también tiene a sus hijos en un colegio privado.

Una última apreciación en relación con este ideologema guarda relación con otra consecuencia de la vinculación entre sexo y género: la objetificación del cuerpo de la mujer o cosificación sexual. En este sentido, son numerosas las referencias encontradas a lo largo de las temporadas en las que la coprotagonista es evaluada por su físico y calificada según su aspecto por otros personajes de la serie, con comentarios sobre su belleza, su cuerpo o su estilo, que minusvaloran otras cualidades como sus conocimientos, sus capacidades o su trabajo, y refuerzan su papel de «mujer de», en detrimento de su independencia y protagonismo. Concretamente, podría señalarse el momento en que, en la tercera temporada, debe cambiar su color de pelo para coincidir con las preferencias del electorado y apoyar así de la mejor forma posible la campaña presidencial de su marido; o comentarios como «[...] todos sabemos quién de ustedes aporta el encanto a esta mesa, por usted señora Underwood», proferido en este caso durante una cena en la Casa Blanca por el líder ruso Viktor Petrov (3x03).

En cualquiera de los casos expuestos se pone en evidencia la reivindicación feminista de distinguir entre sexo y género, así como de eliminar el sesgo de género arraigado a las sociedades, que legitima el patriarcado y que lleva a que las mujeres estén siendo juzgadas por su sexo y no por su persona.

4. Igualdad y diferencia

Por último, el ideologema feminista de igualdad y diferencia identifica la reivindicación de romper con el sistema patriarcal para, por un lado, conseguir que ambos sexos compartan la igualdad de derechos y que, por otro lado y consecuentemente, se instaure un sistema diferente al patriarcal, el cual ha sido definido por la visión del hombre, único sexo que históricamente ha ostentado ese privilegio de poder y decisión. Antes de exponer algunos de los casos específicos identificados en el análisis de *House of Cards*, donde existen varios ejemplos de tramas y conversaciones que evidencian el ideologema en cuestión, consideramos importante puntualizar que todos los personajes se insertan en un contexto claramente dominado por el patriarcado. Esto explica que personajes como Claire, con objetivos vinculados al poder, recurran a comportamientos asociados al género masculino —competición, individualismo, agresividad— y poco habituales de identificar en personajes

femeninos de ficción. Para alcanzar la ansiada igualdad, Claire, como mujer, no sólo ha de afrontar los obstáculos que hallan personajes masculinos como su marido Frank, sino que además debe hacer frente a todas las presunciones que le son dadas por su sexo. Sirven de ejemplo al respecto escenas como la conversación que en el capítulo 1x11 mantiene con el fotógrafo, donde le confiesa que desde pequeña quería ser importante y que la relación con su marido es algo más que un matrimonio, es un proyecto de futuro —posteriormente se desvela que el objetivo de ese proyecto es ser Presidenta de Estados Unidos y que éste, por tanto, sólo es asequible a través de la presidencia previa de Frank, el hombre—.

Otro ejemplo significativo es identificado en los primeros minutos del episodio piloto de la serie, cuando Frank presenta al personaje de la Jefa de Gabinete: «Linda Vázquez, jefa de gabinete de Walker. Yo la he encontrado. Es mujer, bien hecho. Es latina, bien hecho. Es igual de dura que un filete de 2 dólares: hecho, hecho, hecho». En estas palabras se puede ver que, para Frank, la representación femenina en el espacio público (reivindicación histórica del feminismo, y en especial de la corriente liberal) es una cuestión de cuota e imagen, en vez de ser de igualdad y mérito.

En relación con la diferencia, en la trama de la serie se contraponen en varias ocasiones estilos distintos a la hora de afrontar los asuntos, con representaciones masculinas de un lado y femeninas del otro. El primero de estos ejemplos es el enfrentamiento por la presidencia entre Frank Underwood y Heather Durban: frente a las formas deshonestas y mezquinas de Frank para alcanzar sus objetivos, su contrincante y procuradora general de la nación, Heather, es una mujer firme y justa, que se presenta a la presidencia después de conocer de primera mano el maquiavélico estilo de Frank, con el fin de «erradicar el hedor de este despacho» (3x04). En repetidas ocasiones, como el ya mencionado debate televisivo entre Dunbar, Underwood y Sharp, Durban denuncia las formas de Frank, con frases como «sólo estoy siguiendo sus pasos, señor, ¿ve los líos en los que nos metemos cuando seguimos su estilo?»; además de acusar a Sharp de imitar la retórica de Frank. En cualquier caso, la trama lleva a Durban a una situación desesperada en la que amenaza a Frank para conseguir que renuncie a la presidencia. En ese diálogo (3x12), las palabras de Frank resultan de lo más ilustrativas, pues no sólo reconoce las

formas deshonestas de las que le acusaba su oponente, sino que las asocia directamente al género masculino:

> F. UNDERWOOD: Así que por fin es uno de los nuestros.
> H. DUNBAR: ¿De quiénes?
> F. UNDERWOOD: De los hombres y sus trastiendas llenas de humo...

Por otro lado, existen numerosos casos en los que los personajes femeninos establecen relaciones de poder a través de la seducción, la intimidad o el sexo. Como analizan Painter y Ferruci (2017), existen en la serie numerosas representaciones de mujeres periodistas que, de forma explícita o confesa, utilizan este método para sus fines. Aunque también se identifican algunos ejemplos en los que es el hombre quien utiliza la seducción o la relación íntima para conseguir su fin, son más los casos en que la iniciativa parte de la mujer, lo que parece estar estrechamente ligado con la referida cosificación de su cuerpo y su capacidad para manipular a través de la belleza. Uno de los ejemplos más destacados es el de Zoe Barnes con Frank. Mientras que, en el contexto de la periodista, las relaciones íntimas con Frank a cambio de información son juzgadas (ya sea por su compañera Janine Skorsky, a pesar de que ésta también confiesa haber hecho lo mismo en una ocasión anterior, o por su compañero y posteriormente novio, Lucas Goodwin), en el contexto del protagonista son sin embargo aceptadas y consideradas lícitas, tanto por Claire, quien sólo se preocupa de que mantenga controlada a Barnes, como por su ayudante, Doug Stamper, quien de hecho le ayuda a usarla como recurso para sus fines.

Los motivos que mueven a los personajes a recurrir a esta estratagema también son significativamente diferentes en el caso de los hombres y de las mujeres. Mientras que mujeres como Zoe o Jacqueline aprovechan sus relaciones íntimas con su novio (Lucas Goodwin) y amante (Remy Danton) respectivamente, para fines en beneficio propio (como conseguir un contacto o ganar apoyos), los hombres sólo usan el sexo o la intimidad de la relación ante situaciones desesperadas o en beneficio de otra persona. Concretamente, en el caso de Goodwin, éste se ve forzado a mantener relaciones sexuales con un compañero de trabajo en una empresa de lavado de vehículos a cambio de que le ayude a conseguir un coche para llegar hasta donde está Durban, oponente de Frank a la presidencia, que podría ayudarle a destapar toda la trama tras la muerte de la periodista Zoe Barnes, así como a lavar su imagen. Por otro lado,

Dalton aprovecha un momento de reencuentro íntimo con Jacqueline para presionarla y pedirle que apoye en el Congreso la propuesta orquestada por Claire Underwood, pero sólo porque está siendo amenazado con destapar la relación extramatrimonial que ambos mantienen. Estos abordajes ficcionales, como supuesto reflejo de la realidad, asocian la imagen de la mujer, con mayor énfasis, a este cuestionado estilo de conseguir sus objetivos, subrayando concepciones patriarcales y presupuestos de género. En un sentido más práctico, se legitiman, por ejemplo, presunciones sociales que justifican la escalada laboral de la mujer a través de este tipo de «favores», y no por méritos propios, o la concepción de la seducción como un arma femenina, que a veces le es reprochada y en otras, incluso, requerida. Autoras como Rita Segato (2003) o Virginie Despentes (2007) escriben sobre cómo la concepción patriarcal afecta también al hombre. En el caso concreto de la seducción, por ejemplo, se espera que el hombre reaccione instintivamente a los estímulos eróticos y quede despojado de su capacidad racional para advertir que está siendo manipulado por otra persona con fines específicos. Un claro ejemplo al respecto es la escena del primer capítulo (1x01), en que Zoe Barnes visita a Frank para proponerle su colaboración. Cuando ésta abandona la casa, tras cruzarse con Claire, el matrimonio tiene la siguiente conversación:

> CLAIRE: ¿Eso le funciona a una mujer? ¿El sujetador *push-up* y el escote de pico?
> F. UNDERWOOD: Si funciona, no sé con quién.

IV. CONCLUSIONES

Dada la complejidad narrativa que supone el formato analizado, resulta complicado calificar *House of Cards* como serie feminista en su totalidad o establecer criterios a partir de los cuales poder considerarla como vehículo explícito de esta ideología. Además, la complejidad del feminismo dificulta aún más el hecho de que la serie pueda encajarse en alguna de sus corrientes, y tampoco existen declaraciones por parte de sus creadores que establezcan una relación clara con la ideología en cuestión. No obstante, *House of Cards* retrata de una forma explícita el contexto que propicia las reivindicaciones del feminismo.

Como consecuencia, se han identificado dos formas en las que el pensamiento feminista está presente en la historia. Por un lado, existen a lo largo de la trama una serie de actitudes por parte de algunos personajes que podrían asociarse a los ideologemas feministas, como es el caso de Claire Underwood en relación a su escalada hacia el poder. En este sentido, podrían encajarse algunas de sus acciones dentro del feminismo liberal, que a través del individualismo persigue el acceso igualitario al espacio público y los mismos derechos que el hombre para la mujer. Sin embargo, son más numerosas las ocasiones en las que Claire toma posiciones contrarias a los valores feministas —competición, agresividad— y, consecuentemente, colabora en la perpetuación del sistema patriarcal. Por otro lado, y como se ha sugerido a lo largo del estudio, *House of Cards* adopta la óptica del feminismo al plantear, precisamente, la historia de personajes como Claire, una mujer compleja, con múltiples capas y profundas intenciones, totalmente opuesta a las representaciones estereotipadas y simplistas de la mujer a las que el público está habituado. Asume el papel de antihéroe no sólo apoyando las acciones inmorales de su marido, sino instigándole a llevar a cabo planes maquiavélicos y trazando estrategias en su propio beneficio que conllevan la constante manipulación y daños colaterales para todo aquel que se cruza en su camino. Además, las motivaciones de Claire son ambiciones asumidas habitualmente por papeles masculinos —poder, respeto—, y no las consideradas como metas femeninas —belleza, amor, maternidad—. En este sentido, pocas veces en la cultura narrativa y audiovisual la figura del antihéroe es ostentada por una mujer, quien normalmente queda relegada al rol de víctima o ayudante. Asimismo, son numerosos los casos en los que la mujer como villana es el resultado de su relación con un hombre, como podría ser el personaje de cómic Harley Quinn, cómplice y novia del villano Joker, el archienemigo del popular Batman.

De este modo, en la trama de la serie se observa una evolución del personaje de Claire Underwood, de la mujer de un político ambicioso hasta la embajadora de la ONU que quiere llegar a ser presidente. A medida que avanza la serie, se descubre el protagonismo de Claire así como sus propias ambiciones profesionales, por las que lucha incluso enfrentándose a su marido. Esta relevancia narrativa queda claramente plasmada en el último episodio de la cuarta temporada cuando por primera vez Claire mira al espectador,

rompiendo la cuarta pared, artificio hasta ahora sólo reservado para Frank. Así, termina la cuarta temporada con ambos personajes sentados al mismo nivel y mirando a cámara, buscando la complicidad del espectador. Por todo ello, se entiende la referida reivindicación salarial de la actriz Robin Wright.

Cabe mencionar que se han identificado numerosos ejemplos de actitudes, situaciones u opiniones exhibidas tanto por personajes masculinos como femeninos, que no son evaluadas de la misma forma dentro de la ficción. Un claro ejemplo es el citado enjuiciamiento que sufren los personajes femeninos en cuestiones relacionadas con la maternidad o el uso de las relaciones personales para alcanzar objetivos, lo cual no es experimentado por los personajes masculinos de la serie, y podría justificarse como una simple representación de la realidad.

En definitiva, *House of Cards* es ante todo un reflejo de la sociedad machista que la ideología feminista pretende combatir, así como del contexto político que en lugar de propiciar el cambio, legitima la asociación de la mujer a lo doméstico, la estructura patriarcal, el sesgo entre sexos o la desigualdad. Esta producción, a pesar de no contar en su trama con situaciones o personajes que encarnen de manera explícita las ideas del feminismo, plantea la historia de un matrimonio en el que la mujer, en el ámbito privado, se ve obligada a conquistar su posición igualitaria frente al hombre, para así optar a la posición deseada en el ámbito público y alcanzar un poder reservado al género masculino. Además, profundiza en temas estrechamente ligados con la mujer y evidencia las diferencias contextuales, tanto sutiles como manifiestas, a las que se enfrenta la persona en función de su naturaleza sexual. A pesar de que progresivamente aumentan las series que vehiculan de forma manifiesta el feminismo —*Girls* (2012-2017); *The Fall* (2013); *Transparent* (2014); *Sense8* (2015-2017); *Big Little Lies* (2017)—, resulta de gran interés analizar cómo una serie del perfil de *House of Cards*, con una temática no asociada a la mujer, sino al poder, y de interés para un público bastante amplio, puede proporcionar espacio a personajes que colaboran en la visibilidad de las causas que propician la existencia del feminismo.

V. REFERENCIAS

CASTELLS, Manuel (1997): *La era de la información: El poder de la identidad*, vol. 2, Alianza Editorial, Madrid.

DESPENTES, Virginie (2007): *Teoría King Kong*, Melusina, Barcelona.

El País (2017): «Robin Wright: Feminismo significa igualdad. Y punto», en: *El país* (edición *online*), 19 de mayo. Fecha de consulta: 22/5/2017. <http://bit.ly/2rPPPR3>

El Periódico (2016): «La "presidenta" de "House of Cards" ya cobra lo mismo que el presidente», en: *El periódico* (edición *online*), 18 de mayo. Fecha de consulta: 22/5/2017. <http://bit.ly/2pB6R5w>

FRIEDERSDORF, Conor (2014): «Feminism, Depravity, and Power in House of Cards», en *The Atlantic*, 20 de febrero. Fecha de consulta: 8/6/2017. <http://theatln.tc/2rPJnum>

GASS, Gertrude Zemon y NICHOLS, William C. (1988): «Gaslighting: a Marital Syndrome», en: *Contemporary Family Therapy*, vol. 10, n.º 1, pp. 3-16.

GIMFERRER, P. S. (2016): «¿Existe una burbuja de "House of cards"?», en: *La Vanguardia*, 3 de marzo. Fecha de consulta: 19/3/2017. <http://bit.ly/2pB4509>

CHRISTODOULOU, Josie y ZOBNINA, Anna (2005): «Glossary of Gender-related Terms», en: Women's International League for Peace and Freedom. Fecha de consulta: 13/6/2017. <http://bit.ly/2sp1Wsn>

GONZÁLEZ, María (2016): «El culebrón de los derechos de "House of Cards": ¿por qué la 4.ª temporada está en Movistar+?», en: *Xataxa*, 4 de marzo. Fecha de consulta: 18/3/2017. <http://bit.ly/2pB2MOG>

GRADIENT LAIR (2014): «"Olivia Pope", "Claire Underwwood" And The Desire For Feminist Female Characters On Televisión», en: Gradient Lair, 21 de febrero. Fecha de consulta: 8/6/2017. <http://bit.ly/2rZvzQe>

HEYWOOD, Andrew (2007): *Political Ideologies. An Introduction*, 4.ª ed., Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

HUSSON, Anne Charlotte (2013): «Feminist Thought and Online Lexical Creativity: the Case of "Mansplaining"», en: *Feminist Thought-Politics of Concepts. 5th Christina Conference on Gender Studies*, mayo 2013, Universidad de Helsinki.

JANE, Emma A. (2016): «"Dude ... stop the spread": antagonism, agonism, and #manspreading on social media», en: *International Journal of Cultural*

Studies (*online first*: 10/3/2017), pp. 1-17. DOI: 10.1177/1367877916637151

KLARER, Mario (2014): «Putting Television "Aside": Novel Narration in *House of Cards*», en: *New Review Of Film And Television Studies*, vol. 12, n.º 2, pp. 203-220.

MANSBRIDGE, Jane (1995): «What is the Feminist Movement?», en: FERREE, Myra M. y MARTIN, Patricia Y. (eds.), *Feminist Organizations: Harvest of the New Women's Movement.* Philadelphia: Temple University Press, pp. 27-34.

MARTÍNEZ-BAZCUÑÁN, Máriam (2012): «Feminismo», en: ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Tecnos, Madrid, pp. 495-513.

MILLETT, Kate (1970): *Política sexual*, Cátedra, Madrid (1995).

PAINTER, Chad y FERRUCCI, Patrick (2017): «Gender Games. The Portrayal of Female Journalists on *House of Cards*», en: *Journalism Practice*, vol. 11, n.º 4, pp. 493-508.

PECK, Emily (2016): «Robin Wright Demanded the Same Pay as Kevin Spacey For "House of Cards", en: *The Huffington post*, 18 de mayo. Fecha de consulta: 18/3/2017. <http://huff.to/2pB0zma>

SEGATO, Rita (2003): *Las estructuras elementales de la violencia*, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires.

SEPINWALL, Alan (2013): «"House of Cards" director David Fincher on Making 13 hours for Netflix», entrevista con David Fincher, en: *Uproxx*, 29 de enero. Fecha de consulta: 5/1/2018. <http://uproxx.it/2pAI0yH>

SHARMA, Amol y CHENEY, Alexandra (2013): «Netflix Makes Some History With Showing at Emmys», en: *The Wall Street Journal*, 23 de septiembre. Fecha de consulta: 19/3/2017. <http://on.wsj.com/2pB4kIx>

STELTER, Brian (2013): «A Drama's Streaming Premiere», en: *The New York Times*, 18 de enero. Fecha de consulta: 18/1/2017. <http://nyti.ms/2pAxWpp>

THE TELEGRAPH (2013): «Kevin Spacey urges TV channels to give control to viewers», en: YouTube, 23 de agosto. Fecha de consulta: 18/3/2017. <http://bit.ly/2pAUNkA>

VASANTHAKUMAR, Ashwini (2016): «Epistemic Privilege and Victims' Duties to Resist their Oppression», en: *Journal of Applied Philosophy*, 3 de noviembre. DOI: 10.1111/japp.12255

WIESELMAN, Jarett (2015): «El productor ejecutivo de "House of Cards" responde las preguntas que te quedaron sobre la tercera temporada». Entrevista con Beau Willimon. En: *Buzz Feed*, 19 de marzo. Fecha de consulta: 5/1/2018. <http://bzfd.it/2pAZSJK>

YOUNG, Cate (2014): «Examining the feminisms of Claire Underwood and Olivia Pope», en Cate Young *blog*, 25 de junio. Fecha de consulta: 19/3/2017. <http://bit.ly/clairevs>

---

1 Netflix es un servicio de contenidos de entretenimiento bajo demanda. Bajo el modelo de suscripción, los usuarios pueden ver series de televisión, películas y documentales en cualquier dispositivo con conexión a Internet.

2 Protagonista de la serie *Scandal*, ABC, 2012-...

11

LA SELVA ESMERALDA COMO PELÍCULA ECOLOGISTA

ADRIÁN HUICI

I. INTRODUCCIÓN

Los problemas medioambientales comienzan a formar parte de las preocupaciones de público y gobiernos a partir de los años sesenta. Las primeras señales de alarma se encienden con la publicación, en 1962, del libro *Primavera silenciosa* (2010) de la bióloga marina y conservacionista estadounidense Rachel Carson, en el que se llamaba la atención acerca de los pesticidas sintéticos y su entrada en la cadena trófica. Las advertencias de Carson se amplían en un informe redactado en 1972 por el Club de Roma, llamado *Los límites del crecimiento*, que advertía respecto a la sobreexplotación y el futuro agotamiento de los recursos naturales.

Bajo la influencia del escritor inglés Aldous Huxley, especialmente por su libro *Las puertas de la percepción*[1] (1954), al que se debe añadir la obra mística de Herman Hesse, *Siddharta* (1922), que alentó el interés por las religiones y filosofías orientales, los jóvenes de todo el mundo, agitados ya por los movimientos pacifistas y por los derechos civiles, asumen la idea de la unidad indisoluble de los humanos y el mundo natural, de la interdependencia de todas las formas de vida.

Ello dará lugar a toda una generación de artistas y pensadores que, en las siguientes décadas, mostrarán un claro compromiso con la causa de la naturaleza. También el cine va a interesarse, tanto en documentales como en obras de ficción, por los problemas ambientales y, por mencionar sólo el más conocido de los innumerables títulos que versan sobre estas cuestiones, señalamos el documental que advierte sobre el calentamiento global, *Una*

verdad incómoda, de 2006, cuyo guionista y presentador es el exvicepresidente de Estados Unidos Al Gore. Respecto a las películas de ficción, recordamos, entre otras muchísimas: *Gorilas en la niebla* (Michael Apted, 1988), *Un lugar llamado milagro* (Robert Redford, 1988), *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) o *Avatar* (James Cameron, 2009).

La película que vamos a analizar en este capítulo, *La selva esmeralda*[2], es de 1985, y aunque en ella se tratan diversos temas como la relación padre-hijo, la búsqueda, el secuestro de niños por parte de determinados grupos étnicos, etc., el problema ecológico permea todo su metraje, y ello porque existe una voluntad consciente por parte del director de colocar la cuestión en primera línea. Prueba de ello la tenemos en que la película comienza con una inscripción que aclara que se ha rodado en la jungla amazónica.

Selva... fue dirigida por el inglés John Boorman quien ya aquilataba una importante trayectoria, avalada por títulos como *Excalibur* (1981), *A quemarropa* (1967) o *Infierno en el Pacífico* (1969), esta última una cinta donde ya se insinúan algunos de los temas que aparecerán en *Selva...*, como el antagonismo cultural y la necesidad de supervivencia en un ámbito natural concreto. Boorman es un hombre de formación católica con claras inquietudes sociales que se manifiestan en casi todas sus películas. En una de ellas, *Deliverance* (1972), insiste en colocar la naturaleza en primer término, aunque lo hace de forma cruda y descarnada y en las antípodas de la típica e ingenua visión rousseauniana del «hombre natural».

Como hemos dicho, *Selva...*, básicamente, trata del secuestro de un niño blanco, extranjero ya que ni siquiera es brasileño, por parte de una tribu amazónica, y de los esfuerzos de su familia, notoriamente, el padre, para encontrarlo, rescatarlo y devolverlo a la «civilización». Durante diez años, Bill busca a su hijo y, en una de las expediciones organizadas a tal fin, se topa con una tribu caníbal, los Feroces, que le persigue implacablemente por la selva. Malherido y exhausto, es salvado por un joven «aborigen» rubio quien lo lleva a su aldea, donde es cuidado hasta su recuperación. Obviamente, Bill reconoce en el joven blanco a su hijo Tommy, ahora completamente integrado en la tribu de los Invisibles. El padre intenta persuadir a su hijo para que regrese con él a la civilización y a su madre

biológica, pero el chico decide permanecer con la tribu por lo que, finalmente, Bill regresa solo a la ciudad.

Pero los Feroces raptan a las mujeres de la tribu de los Invisibles, entre ellas a la mujer de Tommy, para venderlas a un prostíbulo regentado por hombres blancos. Los hombres de la tribu montan una expedición de rescate. Ante la imposibilidad de enfrentarse a las armas de fuego, Tommy y un amigo viajan a la ciudad para pedir ayuda a su padre biológico. Bill prepara una incursión bien armada y, después de un violento enfrentamiento con los hombres blancos y los Feroces, consiguen liberar a las mujeres. Tommy, agradecido, abraza a su padre y éste reconoce que su hijo pertenece a la selva y que no puede obligarlo a volver a un mundo de cuyo carácter civilizado él mismo ha comenzado a dudar. Al final, y como claro signo de la transformación que ha experimentado, Bill destruye la presa que amenazaba el hábitat de los aborígenes.

Esta película fue nominada a tres premios BAFTA, incluido el de mejor fotografía, y la opinión de la crítica fue, en líneas generales, bastante favorable: se la destacó como una película de aventuras con un interesante mensaje ecologista. En definitiva, es una de las películas que todos los críticos destacan en la filmografía de Boorman, junto a *Deliverance* o a *Excalibur*.

II. MARCO CONCEPTUAL: EL ECOLOGISMO COMO IDEOLOGÍA

De todas las ideologías que componen el espectro político de la actualidad, es posible que el ecologismo sea la que más problemas plantee. Y ello debido a su juventud, ya que antes de los años sesenta y, más concretamente, antes de la publicación del ya mencionado libro de Rachel Carson, *Primavera silenciosa*, el término apenas formaba parte de la agenda pública y no existía una formulación sistemática por parte de individuos o instituciones a la que se le pudiese aplicar la etiqueta del ecologismo.

Sin embargo, ello no significa que no se puedan encontrar antecedentes en tiempos pasados, incluso remotos. Como dice Andrew Heywood: «Many

have suggested that the principles of contemporary ecologism, or green politics, owe much to ancient pagan religions, wich stressed the concept of an Earth Mother, and also to eastern religions such as Hinduism, Buddhism and Taoism» (2012: 252).

También se pueden señalar como precursoras del movimiento ecologista las diversas reacciones que surgieron en el siglo XIX Contra la creciente industrialización que, de un lado, implicaba formas de vida absolutamente inhumanas para los obreros y, del otro, la transformación de las ciudades en megalópolis, lo que generó una fuerte nostalgia por la vida tranquila, y en contacto directo con la naturaleza, de campos y aldeas.

Desde un punto de vista estrictamente científico, el concepto de ecología fue introducido en el ámbito de la ciencia en 1866 por Ernst Haeckel, un biólogo alemán, partidario de las teorías de Darwin, quien consideró que la biología debía partir de una visión relacional de los seres vivos, y a esa perspectiva decidió llamarla «ecología» (palabra de origen griego que significa «conocimiento de la casa»). El paso siguiente en esta nueva forma de ver a la naturaleza es la introducción del concepto de ecosistema: con ello se indica que plantas y animales constituyen un sistema natural autorregulado en el que se relacionan tanto los seres vivos como los no vivos.

Pero factores como la contaminación, el agotamiento de los recursos o la desaparición de especies por la acción humana hicieron inevitable que la ecología excediese el ámbito de lo exclusivamente científico para pasar a ser una cuestión política. De allí que el sociólogo y politólogo Harald Welzer, en su libro *Guerras climáticas* (2011), diga que deberíamos evitar hablar de «catástrofes naturales» porque, en mayor o menor medida, éstas son siempre catástrofes sociales:

> De hecho [afirma] el concepto de «catástrofe natural» constituye una negligencia semántica, porque la naturaleza no es un sujeto y, por tanto, no puede experimentar una catástrofe. Aunque, por cierto, sí puede provocar sucesos que resultan catastróficos para los seres humanos (2010: 49).

Precisamente para responder a estos desafíos, científicos y activistas del ecologismo comienzan a organizarse, creando instituciones como Greenpeace o World Wildlife, para denunciar la contaminación, la

utilización de fertilizantes y pesticidas y la lógica puramente extractivo-productivista que no se detendrá en la explotación de los recursos naturales hasta su agotamiento, o hasta su extinción en el caso de animales y vegetales.

Este reconocimiento de que las catástrofes medioambientales son de origen humano y no natural abre la puerta para que la ecología sea asumida también como una cuestión político-ideológica y, a partir de ese momento, podamos hablar de ecologismo. De modo que ya en los primeros años sesenta y, como dice Andrew Heywood, en los años setenta, el ecologismo es una ideología por derecho propio: «By the end of the 1970s, ecologism was widely viewed as an ideology in its own right, having gone beyond a mere pressure-group-like concern for the environment, commonly called e*nvironmentalism*» (2012: 253).

El punto de partida de esta ideología, sigue diciendo Heywood, es el reconocimiento de la íntima relación entre la humanidad y la naturaleza. Por ello, los ecologistas consideran que las ideologías tradicionales cometen el error de creer que el ser humano es el centro de la creación y que la naturaleza, con sus recursos, sólo existe en función del hombre, para su disfrute y, sobre todo, para ser dominada y explotada. A esta creencia, los ecologistas la llaman «la arrogancia del humanismo» y consideran que su superación sólo será posible si se consigue una nueva conciencia en la que las relaciones entre los humanos y los no humanos favorezcan el desarrollo de una nueva moral. Se trata de colocar el respeto por «el mundo de ahí fuera» por encima del deseo, nunca satisfecho, de adquirir bienes materiales y la creencia de que ser es igual a tener o consumir.

Dice Heywood: «In order to give expression to this vision of interconnectedness, ecologists have been forced to search for news concepts and ideas in the realm of science, or rediscover ancient ones from the realms of religion and mythology» (2012: 254). A partir de esta afirmación, Heywood enumera los conceptos (ideologemas, en nuestra terminología) del ecologismo. Son los siguientes: ecología, holismo, sostenibilidad, ética medioambiental y «del tener al ser». Debemos aclarar que, en muchos de estos núcleos temáticos, aparecen numerosos conceptos, como el ecofeminismo, la religión o la crítica del capitalismo, que poseen suficiente

entidad como para recibir un tratamiento particularizado. Por otra parte, y aunque los conceptos de Heywood vertebren este trabajo, también acudiremos a otros autores para completar la exposición de las ideas.

Ecología – Antropocentrismo. Con este epígrafe, Heywood insiste especialmente en el elemento relacional intrínseco al concepto de ecosistema, esto es, a la forma en que plantas y animales autorregulan los vínculos entre ellos y con los elementos no vivos del entorno. La necesidad de los ecosistemas por mantenerse en un estado de armonía y equilibrio, a través de los mecanismos de autorregulación, se denomina *homeostasis*, lo que implica la adecuación entre los recursos y la población de seres vivos. Sin embargo, los ecosistemas no son sistemas cerrados, sino que se relacionan con otros: «The natural world [dice Heywood] is therefore made up of a complex web of ecosystems, the largest of wich is the global ecosystem, commolly called the "ecosphere" or "biosphere"» (2012: 254).

La perspectiva relacional del entorno como complejas redes de relaciones, interconectadas e interdependientes, lleva a la consideración de la ecología desde la Teoría de Sistemas, que postula que los elementos constitutivos de un sistema conforman una dimensión no sólo cuantitativa, sino también cualitativa, lo que se suele expresar con la afirmación de que «el todo es más que la suma de sus partes». Una forma esta de abordar y estudiar la realidad que, de un lado, encaja perfectamente con el concepto de ecosistema y, del otro, implica el rechazo de la visión clásica de la ciencia, que individualiza, aísla y separa su objeto de estudio. De allí la proclamada necesidad, postulada por los ecologistas más radicales, de un nuevo paradigma científico superador del que, desde Descartes, Newton y Bacon, ha dominado hasta ahora.

Esta visión relacional del mundo natural permitirá a los ecologistas dar un mayor fundamento a su denuncia del que consideran uno de los causantes de las actuales catástrofes naturales: el antropocentrismo, la consideración de que, como ya hemos dicho, la naturaleza ha de estar al servicio exclusivo de las necesidades del hombre.

El rechazo del antropocentrismo se produce especialmente en el ámbito del Ecologismo Profundo, una de las corrientes ecologistas más influyentes,

impulsada por el noruego Arne Naess que, según Ángel Valencia: «[...] pretende desarrollar una nueva filosofía política y moral, basada en la igualdad del ser humano y de la naturaleza, lo que denomina Naess, igualitarismo biosférico, otorgando una teoría del valor intrínseco al medio natural» (2007: 163).

Hay que decir que el antropocentrismo puede entenderse como una exacerbación del humanismo que, en un primer momento, surge como reacción a la visión opresiva y teocrática del periodo medieval, lo que resultó en esa liberación de las potencialidades del hombre características del Renacimiento. Ahora bien, es importante indicar que la visión crítica del ecologismo profundo no es la única y que existe también una corriente, que podría llamarse «ecologismo blando» o humanista, que no desdeña las enseñanzas ni las advertencias del ecologismo, pero que, según Heywood: «[...] uses them essentially to further human needs and ends. In others words, it preaches that if we conserve and cherish the natural world, it will continue to sustain human life» (2012: 255).

Así, mientras el ecologismo profundo propugna una visión ecocéntrica, mística incluso, de la naturaleza, y habla de los derechos animales o de un holismo radical a la vez que rechaza el crecimiento, el ecologismo «suave» no sólo es antropocéntrico, sino que valora la ciencia y, aunque acepta el holismo, lo hace de forma limitada ya que sigue manteniendo una visión instrumental de la naturaleza por lo que, aunque controlado, apoya el crecimiento.

Holismo. En su búsqueda de un nuevo paradigma, los teóricos del ecologismo se han aproximado tanto a las manifestaciones más modernas de la ciencia, tal el caso de la física cuántica o la teoría de la relatividad, como a los mitos y a las religiones orientales. Aunque parezcan contradictorios, ambos elementos encuentran un nexo en el holismo. Este término de origen griego, que significa «todo o totalidad», propugna la idea de que el mundo natural debería ser comprendido como una totalidad y no como una serie de partes constitutivas.

Ésta es la premisa que, precisamente, esgrimen los ecologistas respecto a la naturaleza, por lo que el holismo puede considerarse la aplicación, a nivel ecológico, de la teoría de sistemas de la que ya hemos hablado. Además,

esta nueva forma de ver la naturaleza (o la realidad) presupone, y exige, nuevas herramientas para abordarla, herramientas que deben formar parte de una nueva forma de hacer ciencia que rompa con sus premisas tradicionales. En otros términos, se trata de rebatir el paradigma científico-filosófico moderno representado fundamentalmente por Isaac Newton y René Descartes respectivamente. Este paradigma es el que está en la base del humanismo antropocéntrico del que hemos hablado y, como dice Garrido, implica no sólo un dualismo entre el ser pensante y el mundo, sino que de él se desprende un desprecio por todo lo que no encaje en su definición de lo humano. Además, ello «[...] implicaba también el desprecio y la ignorancia de la naturaleza [y] creó un caldo de cultivo óptimo para la destrucción del medio natural y la ignorancia de la posición interdependiente de la especie humana dentro del planeta» (2007: 35).

Dice el físico y filósofo Fritjof Capra (2008) que el paradigma cartesiano-newtoniano se encuentra en la base filosófica de la actual crisis ambiental. Ello se debe a que la ciencia ortodoxa trata a la naturaleza como si fuese una máquina por lo que, como ocurre con cualquier mecanismo, considera que puede ser mejorada, reparada o desechada, según convenga a los intereses humanos. Esto implica que, como sigue diciendo Garrido:

> El mecanicismo y el pensamiento analítico-parcelario han construido una imagen del mundo y de la naturaleza como un conjunto de partes elementales, articuladas por relaciones de fuerza [lo cual] prepara el camino para la dominación tecnocrática del mundo y su explotación como recurso mercantil (2007: 33).

El propio Garrido, sin embargo, se cuida en afirmar que esta potente crítica al cientificismo y a la tecnolatría no implica un rechazo total de la ciencia, ni mucho menos. Hay que evitar confundir el mecanicismo, que es lo que se critica, con la ciencia que, realmente, constituye el fundamento último de la ecología.

Dos ideas relacionadas con esta cuestión son las de la tecnolatría y el mito del progreso El paradigma científico de la modernidad podría definirse como una fatal combinación de los mitos de Prometeo e Ícaro. Por ello, muchas voces se han levantado contra esta forma de entender la ciencia y la tecnología que puede llevarnos a la soberbia y hacernos caer en la tentación de creernos dioses. Muy claramente lo dice Jorge Riechmann: «Nos

complace pensar que el tecnólogo o el científico moderno son sucesores del sabio antiguo: nada más lejos de la realidad [...]: antes que del sabio descienden del mago, del hechicero» (2000: 15). Obviamente, Riechmann se refiere aquí a leyendas o mitos como el del aprendiz de hechicero o el de Frankenstein, que nos previenen de los peligros de jugar a ser dioses. Por ello, en otro texto insiste este autor: «El mito de la máquina [...] es, esencialmente, el mito de la omnipotencia: dominación que se autoacrecienta. El final previsible de esa dinámica se llama ecocidio, genocidio y antropocidio» (2016: 15).

Por otra parte, las promesas de que la tecnología nos llevaría hacia un mundo mejor (mejor conectado, más limpio o más igualitario), sigue diciendo Riechmann, chocan frontalmente con la realidad del descenso energético, la escasez de materiales básicos o la agudización de los conflictos sociales (2016: 27). Y concluye, de forma contundente: «Nos prometieron el Internet de las cosas, la producción robotizada y la digitalización total... pero, en el mejor de los casos, tendremos quizá una buena Edad Media» (2016: 68).

La tecnología, dice Riechmann, es causa del problema y no parte de la solución. Además, la producción de aparatos de tecnología punta requiere de un consumo de materias y energía diez o veinte veces superior al de, por ejemplo, los automóviles o las lavadoras, por lo que no podemos esperar la salvación por ese lado. Sin embargo, y aunque suene a paradoja, el siglo XX, y lo que llevamos del XXI, ha establecido un fuerte vínculo entre religión y ciencia ya que ésta se presenta casi como una vía mesiánica para la salvación, o para recuperar el paraíso o, incluso, para alcanzar la vida eterna, algo que hasta ahora era del dominio exclusivo de las religiones. Dice al respecto David Noble: «Aunque los tecnólogos actuales en su seria búsqueda de utilidad, poder y beneficios, parecen establecer la norma de racionalidad social, también ellos se rigen por sueños distantes y por anhelos espirituales de redención sobrenatural» (1997: 15).

Detrás de esta concepción religiosa de la ciencia se encuentra el mito del progreso y de la entronización de la diosa razón como única guía de los hombres para alcanzar la felicidad. Sin embargo, y como hemos comprobado en el siglo XX, la razón también puede producir monstruos,

especialmente cuando, como ocurre en la actualidad, la única razón que parece gozar de legitimidad es la razón instrumental, aquella que, como dice Riechmann, sólo se rige por la ecuación del cálculo-beneficio e ignora por completo los efectos colaterales de su acción, aunque éstos redunden en la destrucción de la vida. Se trata, sigue diciendo este autor, de una racionalidad formal y abstracta «[...] que se ha independizado de la racionalidad "sustantiva" (la racionalidad de los fines guiada por el criterio de prioridad de la vida) que podríamos llamar mejor *racionalidad convivencial*» (2016: 94).

La hegemonía de la tecnociencia y el culto al progreso han afectado también nuestra noción del tiempo, un tiempo al que la máquina, precisamente, arranca de la naturaleza, de los ciclos de las estaciones y del sucederse del día y la noche según las revoluciones del sol. En otras palabras, el hombre moderno vive en un tiempo desnaturalizado ya que la mentalidad mercantil lo ha transformado en una dimensión meramente cuantitativa de modo que, literalmente, «el tiempo es oro». Además, se ha producido también un proceso de aceleración que ha terminado por desconectar al hombre tanto del pasado como del futuro para sumirlo en una especie de presente eterno y para producir una civilización que, como dice Garrido, «[...] ni se hace cargo del legado de los antepasados ni se siente tutora del futuro de las generaciones venideras» (2007: 38).

Por otro lado, Heywood, en su descripción del holismo, introduce tanto el tema de los vínculos entre ecologismo y religión como la cuestión de *Gaia*, tal y como fue planteada a finales de los años setenta por James Lovelock. Dice Heywood que para muchos autores, los principios del ecologismo:

> [...] are embodied in monotheistic religions such as Christiniaty, Judaism and Islam, wich regard both humankind and nature are products of divine creation. In such circumstances, human beings are viewed as God's stewards on Earth, being invested thereby with a duty to cherish and preserve the planet (2012: 259).

Sin embargo, un teólogo, como Leonardo Boff, nos recuerda que existe una interpretación cristiana que considera que Dios ha creado la Tierra, las plantas y animales para usufructo exclusivo del hombre quien está legitimado para dominarla como rey de la creación. Ello ha dado lugar a

una religión patriarcal y autoritaria en la que: «Se relegó al olvido la gran comunidad cósmica, que es portadora del Misterio y por ello reveladora de la Divinidad» (1996: 103). Lo que necesitamos, afirma el teólogo, es volver a la fuente primigenia del cristianismo para llegar a una relación de respeto y veneración con la naturaleza, para alcanzar «una nueva religación».

En clave laica, el filósofo y ecologista polaco Henryk Skolimowski habla del «sentimiento de reverencia» como uno de los pilares básicos del ecologismo ya que el término posee un contenido tanto ético como cognitivo:

> Por tanto, la reverencia parece surgir de un acto de comprensión profunda, no de las partes aisladas, sino de la gloriosa totalidad que actúa al unísono [...] Cuando contemplamos el universo entero con reverencia, no podemos sino abrazar el fenómeno de la vida con reverencia. Por tanto, la actitud reverencial se puede extender fácilmente a otras especies y a otras personas (2017: 42-43).

Sobre el vínculo entre ecología y religión, Heywood hace notar que la relación más profunda se ha establecido con las religiones precristianas: «Primitive religions often drew no distinction between living and no-living objects. All things are alive, stones, rivers, mountains and even the Earth itself, often conceived of as *Mother Earth*» (2012: 259).

Jerry Mander recuerda que hasta el Siglo de las Luces, la creencia dominante en casi todos los pueblos del planeta era que la Tierra era una criatura viva, y ello tanto en las comunidades de «estilo occidental», como la griega o la romana, como en las que aún vivían en la naturaleza. Creían que la Tierra era un ser con piel, órganos y alma, donde la piel era la tierra o el viento los pulmones. Dice Mander: «La Tierra estaba viva: nosotros vivíamos en ella lo mismo que viven en la piel humana millones de microorganismos» (1996: 237). Este autor insiste, además, en que el planeta era considerado un ser femenino, maternal; y agrega unas palabras que parecen encajar perfectamente con la crítica que, como veremos, el ecologismo hace del capitalismo y de la propiedad privada:

> Todas las culturas que mantienen esta actitud con relación a la Madre Tierra imponen limitaciones a la propiedad privada de la misma para que no se vendan o exploten sus recursos mineros. Esas ideas eran inconcebibles para los indígenas antes de conocer las culturas occidentales invasoras (1996: 237).

Un eco de esta visión de la Madre Tierra puede oírse en el concepto de *Gaia* de James Lovelock, una idea que en principio puede parecer extraña, sobre todo proviniendo de un científico, puesto que viene a decir que el planeta (al que el autor llama *Gaia*, el nombre de la diosa Tierra en la mitología griega), está vivo ya que la biosfera, la atmósfera, los mares y la tierra funcionan según un mecanismo de autorregulación similar al de los seres vivos: «The idea of *Gaia* [dice Heywood] had developed into an "ecological ideology" that conveys the powerful message that human beings must respect the health of the planet, and act to conserve its beauty and resources» (2012: 259). En una perspectiva que lo acerca mucho a las religiones, el propio Lovelock dice: «Deseo vivamente que las religiones y los humanistas seculares puedan recuperar el concepto de *Gaia* y reconozcan que los derechos y necesidades humanas no son lo único que importa» (2007: 200).

Sostenibilidad. Como dice Enric Tello, la aparición, a finales del siglo XX, De una nueva cultura política ecopacifista:

> [...] confiere un significado profundo al principio de sustentabilidad, se propone abrir una nueva dirección democratizadora basada en el redescubrimiento del mundo común como especie y de los bienes comunales globales que sustentan el metabolismo de nuestra vida social con la biosfera (2012: 440).

Dice Heywood que algunos ambientalistas emplean la metáfora de la Tierra como una nave espacial que, además de tener unos recursos limitados, padece de un frágil estado de salud. Esta idea fue impulsada por Kenneth Boulding en 1966 quien: «[...] argued that human being have traditionally acted as though the live in a "cowboy economy", an economy with unlimited opportunities, like the American West during the frontier period» (2012: 260).

La «economía cowboy» es la que rige en el actual capitalismo, es decir, sin reglas, sin leyes, tan salvaje como el viejo Oeste, que favorece conductas violentas y explotadoras. Un capitalismo que no conoce la noción del límite a la hora de buscar el máximo beneficio económico, aunque su transgresión ponga en peligro la vida misma en la Tierra. Por ello, si queremos salvar al planeta, necesitamos establecer límites, unos límites, dice Riechmann, que han de ser cualitativos y plantearse en términos de

desarrollo, progreso o calidad de vida: «Reconocer límites implica, entre otras cosas, pasar de la edad infantil a la edad adulta» (2000: 53).

Por otra parte, todos los estudios demuestran que las llamadas energías verdes o renovables no bastan para cubrir ni tan siquiera una mínima parte de nuestras demandas energéticas. Además, ello, como dice Stephen Emmott, nos arrastra a un círculo vicioso: «Por ejemplo, la próxima generación de células fotovoltaicas de silicio (paneles solares) exige la extracción intensiva de numerosos metales y tierras raras. Extraer estos metales supone recurrir a procesos que no son precisamente *verdes*» (2011: 34).

Frente a la necesidad de trabajar por la sostenibilidad, Heywood da cuenta de dos posturas. La primera aboga por una sostenibilidad débil e intenta conciliar la ecología con el crecimiento económico. La otra propuesta defiende una sostenibilidad «fuerte» que permita preservar el «capital natural» y propone, directamente, el crecimiento cero que supondría la creación de una sociedad posindustrial y un retorno a la naturaleza.

Ética medioambiental. Según Heywood, la política ecológica, en cualquiera de sus formas, implica un pensamiento moral que rechaza de plano el antropocentrismo por considerar éste que todo lo no-humano es explotable o factible de producir beneficios económicos. Esta premisa conservacionista debe extenderse a las próximas generaciones ya que, obviamente, las decisiones que tomemos hoy [dice Heywood] repercutirán en el modo de vida de quienes habitarán el planeta en el futuro:

> Care for and obligation towards future generations have sometimes been seen as a «natural duty», and extension of a moral concern for our children and by extension, their children, and so on. A concern for future generations has also been linked to the idea of «ecological stewardship» (2012: 264).

Curiosamente, muchas de estas ideas o conclusiones a las que han llegado los ecologistas del siglo XX y XXI Ya formaban parte de la sabiduría que, durante milenios, han atesorado las llamadas «culturas primitivas», aquellas que no han perdido su conexión con la naturaleza. Al respecto, resulta completamente pertinente la siguiente referencia hecha por Tello:

> Un antiguo proverbio de los indios iroqueses considera que para ser buena cualquier idea debe poder seguir siéndolo las próximas siete generaciones: si no es buena para siete generaciones, no es una buena idea. Es obvio que la cultura liberal del capitalismo industrial ha perdido por completo ese sentido de la permanencia, de la sustentabilidad del mundo común (2012: 439).

Otro aspecto relativo a la ética medioambiental es el que se ha centrado en los derechos de los animales impulsado principalmente por Peter Singer, quien considera que debemos ser capaces de comprender que, en tanto que seres sintientes, deberíamos considerar el problema del sufrimiento y el bienestar de los animales. La ecología profunda va, incluso, más allá en su consideración moral del mundo natural ya que entiende que la naturaleza tiene un valor intrínseco y, por ello, no se le deben aplicar unos valores que sean simplemente extensivos de lo humano.

Tener/Ser. El ecologismo, dice Heywood, no sólo implica una revisión del pensamiento moral tradicional, sino que busca construir una nueva noción de lo que se entiende por felicidad y bienestar humano. Por ello, los ecologistas realizan una fuerte crítica del materialismo y del consumismo, considerando a este último como un mecanismo (o patología) que asocia el bienestar humano con la compra y la posesión de bienes materiales.

Uno de los que más ha contribuido a la crítica de esta auténtica pasión que el hombre occidental ha desarrollado por el tener en lugar del ser fue el alemán Erich Fromm (2000, 2013). Este psicoanalista señala que la sociedad de consumo ha desplazado los procesos de construcción de nuestra identidad hacia la posesión de bienes materiales: somos lo que tenemos. Ello implica un cambio de valores que ha relegado todo lo relativo a la solidaridad o el amor, sustituyéndolo por la ambición, el egoísmo y la codicia. Como se ve, Fromm plantea esta cuestión tanto en términos psicoanalíticos como espirituales e, incluso, religiosos ya que insiste en que todos los grandes Maestros de Vida han señalado la alternativa entre tener y ser como el núcleo central de sus doctrinas (2013: 11).

Esta carrera sin fin para comprar en la que está involucrado el hombre occidental tiene sus consecuencias para el medio ambiente. Dice Heywood:

> [...] materialism and consumerism provide the cultural basis for environmental degradation. This occurs as the «consumer society» encourages people to place short-term economic

> considerations ahead of longer-term ecological concerns, in which case nature is nothing other than a commodity or resource (2012: 265).

Por ello, los ecologistas se han interesado en los textos de Fromm y se han orientado hacia la búsqueda de una sociedad postmaterialista, en la que se cumplan las premisas que otro psicólogo, Abraham Maslow (1991), establece respecto a la jerarquía de necesidades. Para este autor, una vez satisfechas nuestras necesidades básicas (las de la supervivencia), la más importante es la de autorrealización o «necesidad de ser» que, por supuesto, no se alcanza comprando objetos, sino siguiendo un camino de elevación espiritual.

Los ecologistas más radicales (profundos) consideran que la necesidad de un cambio de conciencia, como único camino para que el anhelo de ser desplace al del tener, debe llegar, incluso, a la búsqueda de la trascendencia del yo (que es donde residen los deseos) y privilegian la noción de religión interpersonal. Estas ideas tienen claras resonancias en el budismo, que se caracteriza, además de la anulación del yo, por el reconocimiento de la unidad de todas las formas de vida.

Las relaciones del ecologismo con el capitalismo presentan implicaciones ideológicas de mayor alcance. Heywood y otros estudiosos señalan que el ecologismo es una ideología transversal, ya que no es patrimonio exclusivo de la izquierda. Ahora bien, más allá de esa transversalidad, desde todos los puntos del arco político, incluida la derecha, se coincide en señalar, con más o menos radicalidad, al sistema capitalista, o a una forma de ejercerlo, como el causante principal (aunque no el único) de la mayoría de los desastres ecológicos o del cambio climático.

Francisco Garrido explica que el capitalismo y las formas mercantiles de producción han provocado un desplazamiento del valor de uso al valor de cambio, lo cual implica la conversión de los objetos en formas abstractas: «Todo valor puede ser convertido en capital. Esta convertibilidad uniforme [...] revolucionó por completo las relaciones sociales y las relaciones de la sociedad con el medio natural» (2007: 35).

El ecologismo no sólo señala al capitalismo industrial como el enemigo a combatir, sino que, siguiendo la huella del marxismo, considera que la

causa última de esta ideología, que también está en la base de la destrucción del medio ambiente, es la propiedad privada o, en términos de Fromm (que era marxista), la imposición del tener sobre el ser.

Por otro lado, y aunque no se pueda negar la responsabilidad del capitalismo en la emergencia medioambiental, ello no significa que en los países donde regía el socialismo no se contaminara ni se expoliara el medio ambiente en igual o mayor medida que en Occidente. Es lo que dice con toda claridad Tello, quien, en primer lugar, recuerda que el mundo bipolar que marcó casi todo el siglo XX representó no sólo un enfrentamiento político entre dos sistemas, sino que, además, éstos: «[...] rivalizaban por alcanzar las mayores "tasas de crecimiento" (en el lenguaje de uno de ellos), de las "fuerzas productivas" (en el léxico del otro)» (2012: 425).

En esta línea de vinculación del ecologismo con otras ideologías, puede mencionarse también el ecofeminismo, relacionado con algunas cuestiones que ya hemos tratado, como la religión, el patriarcado y el individualismo. Ya hemos dicho que el judeocristianismo es una religión patriarcal que, precisamente por ello, interpreta que el varón fue creado para dominar la naturaleza en su provecho, a la vez que para someter a la mujer a su voluntad. El ecofeminismo considera que tanto la salvación de la naturaleza como la liberación de la mujer sólo podrán conseguirse si ésta se asume como «mujer natural». Dice Heywood: «The notion of an intrinsic link between women and nature is not a new one. Pre-Christian religions and *primitive* cultures often portrayed the Earth or natural forces as goddess, an idea resurrected in the Gaia hypothesis» (2012: 273).

Los ecologistas menos místicos prefieren señalar la cercanía de la mujer con la naturaleza por su propia biología: el hecho de que sean quienes gestan a los hijos y los amamanten. Además, consideran que la circunstancia de que no pueda separarse de los ritmos naturales la orienta inevitablemente hacia los principios del ecologismo. Así lo expresa Leonardo Boff: «Si queremos elaborar una nueva alianza con la naturaleza, en integración y armonía, encontraremos en la mujer y en lo femenino (en el hombre y en la mujer) fuentes de inspiración» (1996: 43-44). La mujer, dice Boff, no se guía sólo por la razón, sino que también integra la emoción y los instintos, lo cual es esencial para superar los dualismos androcéntricos

propios del cartesianismo, para impulsar una visión integradora, holística. Y concluye: «Mérito del ecofeminismo es haber articulado [...] el nuevo patrón de relación con la naturaleza sobre el horizonte de una fraternidad/sororidad y sacralidad planetaria» (1996: 44).

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO EN *LA SELVA ESMERALDA*

Es importante señalar que la preocupación ecológica de la película no se queda en los decorados y localizaciones (concretamente, la selva amazónica), sino que entra a formar parte de su problemática central. En efecto, Bill, el padre de Tommy (o Tomme, según es rebautizado por sus secuestradores), es un ingeniero extranjero que trabaja en la construcción de una gigantesca presa en plena selva amazónica. Ello, obviamente, implica una seria agresión al medio ambiente que, inevitablemente, constituirá una amenaza para el hábitat y el *modus vivendi* de las tribus que habitan en esa jungla desde hace innumerables generaciones.

También se puede ver la película (sin salirnos, incluso, de la cuestión ecológica) como la historia de una redención o la asunción de una culpa o pecado que se intenta lavar. Se trata de unos conceptos (redención, culpa, pecado) que, pese a pertenecer inicialmente al léxico religioso, podemos relacionar aquí con la figura del ingeniero y en estrecha relación, como decíamos, con el ecologismo.

En efecto, Bill es el típico individuo con la mentalidad depredadora o extractivista-productiva, propia del hombre occidental, inmerso en la razón instrumental, cuantitativa. Cuando una tribu amazónica, la de los Invisibles (que hacen honor a ese nombre), rapta a su hijo de diez años, Bill se ve obligado a hacer una auténtica inmersión en la selva y en la vida y costumbres de sus habitantes, pero esta vez ya no lo hará con la mentalidad del que cuantifica para determinar qué beneficios obtendrá. Y, aunque no sin reticencias (ni resistencias), poco a poco comienza a integrarse y a comprender ese mundo: así, por ejemplo, vemos que ha aprendido las lenguas nativas.

Pero, para alcanzar esa sabiduría, Bill deberá ser capaz de incorporar y vivir como propias las experiencias ajenas, las vivencias del Otro. En otros términos, deberá aprender a empatizar. Ése es el proceso en el que Bill se ve inmerso, ese el viaje que, mucho más interior que exterior, le permitirá expandir su conciencia, ampliar su mirada. Y, como en todo viaje iniciático, transformador, Bill se encontrará con oponentes (la tribu de los Feroces) y con su adyuvante, en la terminología de Propp (2011), con su guía que, en este caso, estará representado por su propio hijo y también por el padre adoptivo de Tommy.

Finalmente, Bill fusionará su nueva visión del mundo con la mentalidad pragmática de los occidentales: una vez que ha tomado conciencia de los «pecados» que los suyos, los hombres blancos, han cometido con los aborígenes y su mundo, decide destruir la presa. Un acto que, a la vez que constituye un gesto de rechazo de sus viejos valores, simboliza también su anhelo de redención.

El discurso ecologista puede, por otro lado, «escucharse» en las palabras de algunos de los personajes, especialmente el jefe de la tribu. Pero, tal y como corresponde al medio que nos ocupa, es a través de las imágenes donde mejor se puede apreciar: las grandes panorámicas de la selva, las cascadas, los ríos, los árboles y los animales que, además, contrastan violentamente con los productos de la civilización agresora: las ciudades de vidrio y acero, las armas de fuego, los prostíbulos... Pero el contraste no se da sólo en el paisaje físico, sino también en el humano ya que la película contrapone claramente los cuerpos bellos y esbeltos de los aborígenes con los de unos hombres blancos violentos y embrutecidos por el trabajo y el alcohol. Veamos, a continuación, cómo la película refleja las distintas ideas nucleares del ecologismo.

1. Ecología–Antropocentrismo

Selva... se centra principalmente (aunque no exclusivamente) en la tribu amazónica de los Invisibles (así es como se llaman a sí mismos), que aparecen aquí como un pueblo respetuoso con el medio ambiente y que, desde nuestros parámetros, llamaríamos claramente ecologista. En efecto,

vemos que los aborígenes tienen sumo cuidado en no romper los delicados equilibrios sobre los que vive y se mantiene la jungla con todos los seres que acoge: una concepción de vida totalmente relacional y homeostática, aunque ellos no lo sepan conscientemente.

Así vemos, casi al comienzo, cómo el jefe de la tribu y padre «adoptivo» de Tomme, el niño blanco raptado cuyo nombre era Tommy, lo inicia en las técnicas de la caza y la pesca y se puede apreciar que en todo momento la actividad no pasa de cobrar las presas imprescindibles para la supervivencia: no matan animales por el simple placer de hacerlo como harían los cazadores occidentales. De hecho, en un momento, ambos ven un hermoso tucán posado en una rama y, a diferencia de lo que hubiese hecho un hombre blanco, no solo no lo matan, sino que parecen apreciar su belleza.

En esta línea, se nos muestra una constante actitud por parte de todos los miembros de la tribu, quienes manifiestan no sólo respeto por todas las formas de vida existentes en la selva, sino que, además, no se colocan fuera de ella, como si el mundo fuese un objeto observado por un sujeto bajo la lente de su razón superior. Antes bien, los aborígenes se autoincluyen en el mismo plano que la naturaleza en la que viven, de la que forman parte y con la que mantienen sutiles relaciones. En otros términos, los Invisibles aparecen en las antípodas de la mentalidad antropocéntrica que todos los ecologistas señalan como una de las principales causas de destrucción del medio ambiente.

Tampoco aparece en la tribu otra de las derivaciones del antropocentrismo y la imposición del racionalismo cartesiano-newtoniano como es el patriarcalismo, el deseo de ejercer dominio sobre la naturaleza y la mujer. La película nos muestra que los cazadores no llevan a cabo su tarea como una forma de ejercicio del poder, puesto que deciden sobre la vida y la muerte de los animales, sino como una mera actividad de supervivencia, que se detiene cuando consideran que ya tienen suficiente, respetando en todo momento la sacralidad de los alimentos que la selva les proporciona, nutriéndolos como una auténtica madre.

Por otra parte, las mujeres de la tribu son tratadas en pie de igualdad con los hombres, aunque exista división de tareas asociadas al género (la caza

para los hombres, la cocina para las mujeres). También la sexualidad (que muchas veces ha funcionado como instrumento de humillación y de poder por parte del varón) se vive entre los aborígenes no sólo de forma natural, sino libre e igualitaria. Vemos que la conducta sexual de hombres y mujeres parece regirse por la libre voluntad de cada uno: nadie obliga a nadie y cuando Tommy desea a la bella Kachiri no la toma por la violencia, como si fuese de su propiedad, sino que se somete a un complejo ritual, que incluye un «rapto» simulado y una sofisticada ceremonia nupcial a la que la mujer se entrega gozosa.

Otra muestra del papel central que las mujeres juegan en la tribu la tenemos en el episodio del rapto por parte de los Feroces. En lugar de buscar otras mujeres de otra tribu, de inmediato el jefe prepara una expedición de rescate, que todos saben peligrosa. Cuando llegan al prostíbulo y se encuentran con la infranqueable alambrada electrificada que, para espanto de los hombres, electrocuta a uno de sus compañeros, uno de ellos dice: «Si atacamos, moriremos todos», a lo que el jefe responde: «Pero sin mujeres dejaremos de ser un pueblo». Los esfuerzos de la tribu por rescatar a las mujeres demuestran que éstas cuentan para ellos como individuos únicos e insustituibles, que no pueden ser reemplazadas por otras ya que ellas no cuentan por su funcionalidad (o su «utilidad») sino por lo que son.

Hay otro momento muy interesante que pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre el respeto por la naturaleza, el valor intrínseco que se confiere a la mujer y el ejercicio de un poder, por parte del jefe, que está en las antípodas de la sumisión y la humillación del subordinado. Es más, da la impresión de que ni siquiera existe esa noción. Nos referimos a la escena en que Bill le pide al jefe que ordene a Tommy que se marche con él a la ciudad: «Tú eres el jefe [le dice] ordénale que venga conmigo». La respuesta no puede ser más admirable: «Si le digo a un hombre que haga lo que no quiere hacer ya no soy el jefe».

2. Holismo

Selva... ejemplifica perfectamente cómo para la mentalidad de los aborígenes existe una conexión profunda entre todas las formas de vida, conexión que no implica jerarquización, sino más bien una influencia mutua que hace que lo que afecta a un individuo o a un sector del bosque repercuta en el todo (en la comunidad, en la selva). Esta forma de ver el mundo coincide casi punto por punto con lo que Cassirer llama «pensamiento mítico», o «mítico-religioso», y para ejemplificarlo escribe unas palabras que parecen pensadas para nuestra película. Dice el filósofo alemán que el hombre inmerso en el mito no ocupa un lugar destacado en la sociedad que forma con la naturaleza:

> [...] forma parte de ella, pero en ningún aspecto se halla situado más alto que ningún otro miembro. La vida posee la misma dignidad religiosa en todas sus formas más humildes y más elevadas; los hombres, y los animales, y las plantas se hallan al mismo nivel (1979: 128-129).

También explica Cassirer que así como el pensamiento científico, en su afán de describir y explicar, debe dividir la vida «en provincias» y establecer rígidos límites entre los reinos animal, vegetal o mineral, la mentalidad mítica-primitiva es sintética y siente la realidad como un *continuum* que no admite separaciones tajantes. Desde este punto de vista, la película muestra muy bien cómo para los Invisibles existe una solidaridad indisoluble entre todas las formas de vida. Ello se puede apreciar en la ceremonia en la que Tommy, como parte de su rito de iniciación hacia la edad adulta, debe fumar un hongo alucinógeno «para descubrir su espíritu animal». Tommy entra en éxtasis (literalmente: salir de uno mismo) y, con toda naturalidad, se transforma en un águila que vuela por encima de la selva y descubre la cascada de las piedras verdes.

Es precisamente la creencia en la unidad esencial de todas las formas de vida la que permite a un hombre transformarse en un águila, o a un río en una anaconda furiosa que destruye la presa, como explica Tommy al final de la película, para castigar al hombre blanco por detener su curso. En este mismo sentido, tampoco debe parecernos extraño que Tommy establezca una conexión entre el canto de las ranas y las lluvias que harán crecer los ríos. Por ello, volvemos a Cassirer que dice que en el universo primitivo:

> Nada posee una forma definida e invariable, estática; mediante una metamorfosis súbita cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa. Si existe algún rasgo característico y sobresaliente en la mentalidad mítica, alguna ley que lo gobierna, es esta de la metamorfosis (1979: 126).

La película muestra que incluso el hombre blanco occidental puede recuperar ese estadio de la mentalidad mítica, como un ser inmerso en ella y no como el antropólogo que observa «desde fuera» para tomar notas en su cuaderno de campo. En efecto, vemos que Bill se somete a la misma ceremonia extática que Tommy y que él también descubre su «espíritu animal», que en este caso es un jaguar que recorre majestuoso la selva. Hay, además, una escena que casi podríamos llamar de *anagnórisis*, de descubrimiento de sí mismo, cuando el jaguar ataca al operario de un buldócer que está arrasando el bosque. Esta imagen puede tomarse como una anticipación del cambio de percepción de Bill quien, después de vivir entre los Invisibles, acabará defendiéndolos de los estragos provocados por los hombres blancos a los que el jefe se había referido como «hombres termitas». Cuando Bill le pregunta el porqué de ese nombre, la respuesta del jefe no puede ser más elocuente: «Porque cuando vienen destruyen todos los árboles».

Por otra parte, este sentimiento de conexión, de religación con la naturaleza, les permite a los aborígenes (como ocurre con todas las religiones) proporcionar un sentido general para la vida y para la acción humana. Ese sentido cobra forma en los relatos tradicionales y en los rituales que la tribu practica en común y que son los instrumentos que les indican, de forma indubitable, el lugar que cada uno ocupa en el mundo y lo que puede y debe esperar de la vida. En *Selva...* se nos muestran dos grandes rituales de pasaje a los que se somete Tommy: el rito de iniciación a la vida adulta y el rito del matrimonio. En el primer caso, el joven es sometido a diversas pruebas de resistencia (soportar que su cuerpo quede cubierto de hormigas rojas) y también a un rito bautismal: se lo sumerge en las aguas mientras el jefe dice: «Ha muerto el niño, ha nacido el hombre», una frase que refleja perfectamente el simbolismo del bautismo, incluso en el ámbito cristiano.

Una vez que el ritual le «dice» a Tommy que ya es un hombre, éste hace las dos primeras cosas propias de su nuevo estatus ontológico. Primero, pide a Kachiri en matrimonio y, segundo, decide iniciar un viaje peligroso en busca de las piedras verdes que ha visto cuando volaba como águila sobre la cascada. Aquí tenemos el relato heroico, la *peregrinatio* que emprende todo héroe en busca de algo valioso para lo que deberá dar diversas pruebas de valor.

Esta visión mítico-religiosa (o religada) del universo hace que la selva no sea, para los Invisibles, sólo su mundo, sino que la vean como la Madre común a todos los seres, vivos y no vivos, madre de la que todos salen y a la que todos vuelven en un proceso absolutamente natural (vemos que la muerte de sus compañeros entristece a los aborígenes, pero no les provoca sorpresa, no les resulta algo inesperado). Se cumple plenamente en *Selva*... lo que decíamos en el marco teórico en el sentido de que todas las culturas primitivas habían desarrollado la imagen de la Madre Tierra, un ser nutricio y, a la vez, frágil, del que todos dependemos.

En este sentido, podemos decir que el concepto de Madre Tierra, o de Alma Máter (literalmente: Madre Nutricia) encaja notablemente en la idea de *Gaia* de James Lovelock de modo que nos atrevemos a decir que esta no es más que la visión laica de aquella. En efecto, si la Tierra es un ser vivo que se autorregula y que se ve afectado por la acción depredadora del hombre, la película es un excelente ejemplo de esta idea. Así, cuando los jóvenes Invisibles llegan al borde la selva y contemplan la destrucción que están provocando los buldóceres y los enormes claros que van abriendo en el bosque, Tommy, haciéndose eco del texto de Jerry Mander citado más arriba, dice: «Le están quitando la piel al mundo. ¿Cómo respirará?».

La película de John Boorman también incide en la problemática de la tecnología que ha pasado de ser un instrumento al servicio del hombre a convertirse en una maquinaria de devastación que, incluso, escapa al control humano, tal y como en el ya lejano 1968, anticiparon Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick con la rebelión del ordenador HAL 9000 en *2001: Una odisea en el espacio*. En *Selva*..., la tecnología destructiva está en manos del hombre blanco y su símbolo más potente es el ya mencionado

buldócer, pero también son las armas de fuego que contrastan notablemente con los arcos y las flechas de los aborígenes.

Esto último nos obliga a mencionar que también los arcos y flechas, los cuchillos y las canoas son tecnologías que los Invisibles construyen y utilizan, incluso para matar. La diferencia con la tecnología «blanca» es que los Invisibles la utilizan para la supervivencia mientras que el occidental lo hace para la dominación y la conquista. Por otra parte, parece difícil que con arcos, flechas y cerbatanas se pueda cometer un ecocidio.

También se nos muestra en *Selva...* la notable diferencia entre el mundo natural de la selva y el mundo artificial, sofisticado, de la ciudad. Los aborígenes viven completamente integrados en su mundo, sin establecer entre ellos ningún tipo de jerarquía. El hombre blanco, Bill incluido, vive en altísimos rascacielos que son auténticos símbolos fálicos demostrativos de dominio y poder. De hecho, cuando Bill mira desde su ventana, literalmente «domina» todo aquello que se extiende a sus pies: el río, la selva, todo el paisaje.

Selva..., además, muestra claramente la desfavorable comparación entre la vida del hombre primitivo al que, paradójicamente, llamamos «salvaje» y la del hombre moderno, inmerso en un paisaje totalmente distinto: la ciudad. El contraste salta a la vista, por ejemplo, en principio, en el aspecto físico: los aborígenes tienen todos, viejos y jóvenes, unos cuerpos armoniosos, bellos, en los que, por ejemplo, no sobra ni un gramo de grasa. El hombre blanco, tal y como lo vemos en el prostíbulo o en el barrio de chabolas, a orillas del río, está aturdido por el alcohol y, como ya hemos dicho, muestra en su rostro el abotargamiento de quien vive embrutecido por la bebida y el trabajo alienante. Además, lo vemos echando mano de la violencia de forma completamente gratuita: así, cuando Tommy y su amigo aborigen llegan a la otra orilla del río, los chabolistas los persiguen a disparos sin mediar ninguna provocación, con una violencia tan injustificada como naturalizada. Cuando los Invisibles apelan a la violencia lo hacen con un sentido: defenderse de los Feroces o rescatar a las mujeres secuestradas.

Por supuesto, ello no significa que, de un lado, no haya aborígenes violentos y crueles, como sucede con la mencionada tribu caníbal de los

Feroces, que matan al guía de Bill y persiguen a éste a través de la selva para matarlo y, tal vez, comérselo. De otra parte, también existen hombres blancos empáticos y pacíficos, como el propio Bill que, después de un duro aprendizaje, es capaz de comprender a la tribu que, no lo olvidemos, le había robado a su hijo. Incluso la madre blanca de Tommy es capaz de sublimar su dolor por la pérdida y la vemos dedicada al cuidado de niños brasileños abandonados.

3. Sostenibilidad

Desde la perspectiva de los aborígenes, la selva es para ellos la totalidad del mundo y, en ese sentido, se podría equiparar con el concepto ecologista de la Tierra como nave espacial o como símbolo muy ajustado de la *Gaia* de Lovelock ya que, de no mediar la intervención del hombre blanco, la selva es un sistema perfectamente autorregulado. Por otra parte, sus habitantes aborígenes se comportan de tal manera que, sin hacer complejas formulaciones sobre la entropía, instintivamente se preocupan de evitar la degradación o, al menos, de minimizarla para que su hábitat sea permanentemente sostenible.

Es la intervención «externa» la que implica la degradación del sistema y hace peligrar su supervivencia. Es el hombre blanco quien trae la entropía que, como explican los físicos, inevitablemente va a instaurar el caos y el desorden hasta terminar con la muerte del sistema. La ambición material de los occidentales es fuertemente entrópica y tal vez sea por ello que, con sabiduría profunda, los aborígenes llaman al mundo civilizado «mundo muerto». Un mundo muerto que lleva la muerte allí adonde va, una muerte que la película pone de manifiesto en una imagen cargada de simbolismo. Se trata de los numerosos planos cenitales de la selva que aparece «manchada» por enormes claros producidos por la deforestación, y también atravesada por carreteras que se abren entre los árboles: claros y carreteras que muestran el color rojo de la tierra y que parecen heridas sangrantes por las que la selva va muriendo poco a poco.

Hemos hecho referencia, en el plano teórico, a la cuestión de los límites o, mejor dicho, a la necesidad constante del hombre occidental de superar

barreras, de ir siempre más allá de cualquier límite, desde escalar las montañas más altas a construir los vehículos más veloces o las tecnologías más sofisticadas.

Los griegos tenían un nombre para esta actitud: *hybris*. Éste era el núcleo central de la tragedia y designaba la soberbia del hombre que, al perder la conciencia de su vida limitada, intentaba parecerse a los dioses. La *hybris* implicaba una forma de violencia contra nuestra condición de mortales, y nunca quedaba sin castigo. De hecho, existe un término originado en *hybris* y referido a la naturaleza, precisamente: se trata de *híbrido*, que es un violentar los límites entre especies.

Naturalmente, en *Selva...*, la *hybris* viene de la mano de las sierras mecánicas y de los buldóceres que aumentan sin cesar la herida de la jungla, mientras que la actitud mesurada, la que respeta el límite, está representada por los aborígenes que, como hemos dicho, nunca matan o destruyen más allá de lo que reclaman sus necesidades. Por ello, cuando llegan al campamento de la empresa constructora, al borde de la selva, descubren con horror que, como dice Tommy: «El hombre blanco está haciendo retroceder los límites del mundo. Antes había aquí un río». La causa de su desaparición la descubre Tommy de inmediato cuando ve la presa.

Una visión muy profunda, casi filosófica, del reconocimiento y la aceptación del límite la tenemos en la forma en que el jefe afronta su propia muerte. Cuando descubre que está herido, lejos de lamentarse o de pedir que lo salven, acepta serenamente su propio fin, es decir, que ha llegado al límite de su vida. Sin embargo, antes de expirar pide a los suyos que terminen la tarea que han comenzado, es decir: salvar a las mujeres. Muere pensando en el futuro de la tribu, aceptando su destino y, además, lo hace sin la menor manifestación de odio por sus asesinos.

El jefe ya había dado muestras de conciencia de los propios límites, demostrando encontrarse muy lejos del sentimiento de omnipotencia que suelen experimentar a veces los hombres blancos, en este caso, especialmente los médicos. Nos referimos al momento en que Bill, una vez rescatado por Tommy de la persecución de los Feroces, se encuentra malherido y preso de unas fiebres. La mujer que lo cuida llama al jefe, su

esposo, y le dice: «Si no lo curas, morirá». El jefe, que también es el sanador o chamán del pueblo, dice que Bill está preso de «un fuego malvado» y que, a veces, ni la lluvia puede apagar un incendio. Por último, afirma: «Si puedo, lo curaré»: nada de soberbia, nada de creerse un dios.

Por cierto, finalmente, el jefe consigue, con su combinación de rituales y medicinas, sacar de Bill el «fuego maligno». Dado que a partir de este momento Bill comienza a cambiar de actitud y a abandonar su antropocentrismo occidental, podríamos interpretar la escena desde un punto de vista simbólico: la fiebre de la que Bill es liberado es la que consume al hombre blanco, siempre insatisfecho, siempre deseando más.

Cuando Bill despierta del delirio provocado por la enfermedad, pregunta al Jefe por la razón del rapto de su hijo. La respuesta es sorprendente ya que no dice que fuera para incrementar la población masculina de la tribu, para tenerlo como esclavo o para renovar la sangre de su pueblo. Por el contrario, el jefe le explica que «un día estaba cazando en los límites del mundo y cuando lo vi, sonrió. Y aunque era un Niño Termita, no tuve coraje para devolverlo al mundo de los muertos». Casi podríamos decir que, en su lenguaje mítico-simbólico, el Jefe le dice a Bill que su mundo es un mundo corroído por la entropía, por eso se llama Muerto y, en realidad, con el rapto, lo que ha hecho ha sido salvar a Tommy de esa especie de muerte en vida, que es la que lleva el hombre civilizado en las megaciudades violentas, impersonales y sin alma.

4. Ética medioambiental

La ética medioambiental expresa una gran preocupación por las consecuencias futuras de nuestra conducta en relación con la naturaleza. En *Selva...* el hombre blanco piensa en el futuro como una actividad que le permitirá obtener ganancias. Se percibe muy bien cuando, al comienzo de la película, Bill lleva a Tommy a su lugar de trabajo, en la selva. Allí le muestra los buldóceres arrasando el bosque y le dice: «Algún día te enseñaré a conducir uno». En otros términos, el padre depredador enseña al hijo a ser un futuro depredador. Por ello, la primera imagen que tenemos de la nueva vida de Tommy como Invisible también lo muestra con su padre

(adoptivo); pero ahora éste le está enseñando a desenvolverse en el mundo de una manera prudente y respetuosa.

Por otra parte, el hombre blanco, lo hemos dicho, no mantiene ningún vínculo cualitativo con el tiempo, lo cual implica una desconexión con el pasado y con el futuro. Todo lo contrario de lo que ocurre en el mundo de los Invisibles, donde el pasado da permanentemente sentido al presente. Lo vemos muy bien en los ritos funerarios de los hombres y mujeres asesinados por los Feroces. Después de incinerar sus cuerpos, guardan las cenizas en una urna y el jefe dice: «Aquí está el polvo de nuestros antepasados, hasta el primer hombre y la primera mujer». Luego, muelen los huesos, los mezclan con un brebaje y los beben comunitariamente mientras el jefe dice: «Bebed en recuerdo de lo que hemos sido y la vida de los que partieron perdurará en nosotros». Como antes en el caso del bautismo, esta ceremonia de religación se parece poderosamente a la misa cristiana, lo cual refuerza la visión religiosa que Leonardo Boff propone como guía del ecologismo.

También podemos hablar de ética ante el respeto que los Invisibles manifiestan por todas las formas de vida. Ya hemos hablado de su relación con la naturaleza, pero ese respeto se ejerce también sobre los ancianos, las mujeres y los niños. Incluso Bill es acogido, curado y cuidado en el seno de la tribu, y ello a pesar de que el jefe sabe que es el «padre de los sueños» de Tommy e intuye que será problemático. Y aun sabiendo que es un rival potencial, le propone que se quede a vivir con ellos: «Quédate con nosotros. Serás un gran cazador. No regreses a ese terrible mundo. Eres un valiente, has venido al centro del mundo». En otras palabras, le está proponiendo «adoptarlo» igual que hizo con su hijo. Ante la angustia de Bill, el jefe le propone que fume de la pipa del éxtasis para que él también encuentre su espíritu animal, ya que éste le mostrará el camino.

Después de esa inmersión en el espíritu del jaguar, que bien podríamos interpretar como una forma de conexión con el inconsciente, Bill emergerá como un hombre distinto: el ritual le ha hecho «pasar» a otra dimensión, a otro estado de conciencia. De hecho, el hombre que despierta de ese viaje es ya otro hombre, dispuesto, como hemos visto, a ayudar a los Invisibles a

recuperar a las mujeres, aun a riesgo de su propia vida, y a destruir la presa, el símbolo de la depredación medioambiental del hombre blanco.

Verdaderamente, se puede leer toda la «jornada» de Bill en clave mítico-simbólica, concretamente, como una *catábasis* o «descenso a los infiernos»: la prueba suprema que debe afrontar todo héroe y de la que surge como un hombre nuevo. Incluso a nivel espacial, Bill desciende literalmente desde el rascacielos donde vive hasta la profundidad del infierno verde. Estamos ante el *descensus ad inferos* y, una vez en el corazón de la selva, no sólo halla a su hijo, sino que también se encuentra a sí mismo, a su auténtico ser. Por ello, va a emerger de este viaje como un hombre renacido, y lo que en principio era una bajada infernal termina por transformarse en un regreso a los orígenes, en una *regressio ad uterum*. El infierno se transforma en el paraíso perdido y reencontrado, lo cual se refleja en la inscripción final de la película, en la que se afirma que los aborígenes poseen una sabiduría que los occidentales hemos olvidado.

5. Tener/ser

Tal vez sea éste uno de los ideologemas, o conjunto de ideologemas, que más claramente quedan plasmados en *Selva*... Sin dudas, la esfera del ser aparece representada por la tribu de los Invisibles ya que vemos que son cazadores recolectores, lo cual parece debilitar, cuando no excluir, el concepto de propiedad privada que suele ser mucho más fuerte en las comunidades de agricultores. De hecho, durante siglos, en la Europa medieval el poder estuvo asociado a la propiedad de la tierra.

Aquí estamos ante una sociedad que, como tal, tiene unas necesidades materiales que satisface tomando sólo lo que necesita. Tampoco hay entre ellos alguien considerado superior jerárquicamente simplemente porque posea más objetos: el ser no está determinado por el tener.

Además de proveer el sustento, la naturaleza también es vista como motivo de gozo o de placer estético: vemos a los niños, incluso a los jóvenes, jugado en la cascada; hemos visto como Tommy y su padre aprecian la belleza del tucán, y como, durante la boda, su tocado ceremonial está hecho de hermosas plumas multicolores.

El sentimiento de unión profunda, de religación con la naturaleza, alcanza también al concepto del tiempo ya que, como hemos visto, la tribu mantiene un claro vínculo con los que vivieron en el pasado. Por otra parte, y como corresponde a la mentalidad mítica, parecen vivir despreocupados por el futuro, en una especie de eterno presente, o de un tiempo cíclico, marcado por el regreso de las estaciones, y bien simbolizado en la forma circular de la aldea.

Uno de los elementos más significativos de la película, en relación con el ecologismo y la crítica de los valores instaurados por el capitalismo, es el relacionado con las piedras verdes. Se trata de unas piedras que los aborígenes utilizan para obtener un pigmento con el que se pintan el cuerpo en la ceremonia del éxtasis. No se nos dice que esas piedras estén hechas de una materia humilde o si, por el contrario, podrían ser esmeraldas (en Brasil abundan), pero no es eso lo que las hace valiosas. No se trata de su valor de cambio, sólo valen por sí mismas: son piedras sagradas que permiten entrar en trance y de las que no se podría establecer su equivalencia en objetos o riquezas. Esta consideración de las piedras, evidentemente, está en las antípodas de la mentalidad capitalista que todo lo convierte en números y abstracciones.

Lo mismo se puede decir de la consideración de la mujer. Vemos que los blancos «compran» mujeres a los Furiosos a cambio de armas y munición, y luego las «venden» por horas en el prostíbulo. Por el contrario, y siguiendo con la misma línea de pensamiento, para los Invisibles el cuerpo tiene un valor intrínseco y no se puede definir por el dinero que pueda producir, ya sea vendiéndose a sí mismo (prostitución) o a su fuerza de trabajo convertida también en una dimensión cuantificable. Lo dice bellamente Dietrich Bonhoeffer, el teólogo resistente, asesinado por los nazis:

> La corporeidad y el ser humano están relacionados entre sí de una manera indisoluble. De modo que a la corporeidad [...] corresponde una finalidad en sí misma. Esta autofinalidad del cuerpo recibe expresión en los goces del cuerpo dentro de la vida natural (2000: 149, en Tamayo, 2003: 110).

Esta valoración de la mujer, de su cuerpo, del rol central que ocupa en la comunidad y de su vínculo con la vida y la naturaleza, son temas centrales del ecofeminismo y su valoración de la Madre Tierra. La película establece

vínculos inequívocos entre el principio femenino y el cuidado y protección de la vida. Sin embargo, esta condición no se asocia solamente a las mujeres aborígenes, ni siquiera a la mujer. Así, vemos que la madre blanca de Tommy se consuela de la pérdida de su hijo cuidando a niños abandonados. Por otro lado, la película reivindica el hecho de que, como decía Leonardo Boff, los varones también tienen su lado femenino, lo que se traduce en el desarrollo de la empatía y la manifestación de los afectos. El jefe, una vez más, nos proporciona un excelente ejemplo cuando lo vemos regresar a la aldea, después de la cacería con Tommy, y coger en brazos a su hijo pequeño para hacerle todo tipo de caricias y carantoñas.

La selva, tanto desde el ecofeminismo como desde la visión de los aborígenes, es la mujer que acoge en su seno a todos los que sienten su profunda ligazón con ella. Si la respetan y protegen, ella les corresponde con alimento, abrigo y belleza. La selva es la Madre Tierra a la que el hombre blanco no sólo ha dado la espalda, sino que, directamente, está destruyendo, cometiendo un auténtico matricidio. Resulta muy interesante, para terminar, detenernos un momento en la figura de los Murciélagos. Cuando Tommy y su amigo cruzan el río y llegan a las chabolas, son perseguidos por unos borrachos armados. Los chicos consiguen librarse de ellos gracias a unos hombres que les ofrecen cobijo en su casa: uno de ellos, sorprendido, reconoce la tribu a la que pertenecen y les dice: «No sabía que todavía existían Invisibles», lo cual muestra que la desaparición de pueblos enteros ha terminado por naturalizarse y ser vista como algo lógico o fatal. Luego agrega: «Nosotros somos de la tribu de los Murciélagos. Nos llamaban así porque cazábamos de noche». Tenemos, por tanto, a unos aborígenes cuyo pueblo ha sido expulsado de su hábitat natural y obligado a vivir en condiciones infrahumanas en barrios de chabolas, en el Mundo Muerto.

Es muy significativo que los dos «murciélagos» no sólo ayuden a Tommy a entrar en trance para que su espíritu-águila le muestre el lugar donde vive su padre, Bill, sino que luego los vemos formando parte de la expedición de rescate de las mujeres. Al final, uno de ellos ha tomado mujer y ambos deciden permanecer en la tribu, es decir, regresar a sus orígenes repudiando así el modo de vida occidentalizado. Se podría decir que no es

sólo una mujer de carne y hueso la que ha instado al murciélago a permanecer con los Invisibles, es, de alguna manera, el llamado de la Madre Tierra que reclama a sus hijos, secuestrados ellos también, aunque en este caso, por la codicia y la inhumanidad del hombre blanco.

IV. CONCLUSIONES

En general, podemos decir que, ya sea de manera directa, o como símbolos o metáforas, es posible detectar en *Selva...* casi todos los grandes temas que preocupan al ecologismo. Así, una vez descritos y analizados los ideologemas básicos del ecologismo, queda claro que esta obra puede calificarse, entre otras muchas cosas, de película ecologista. Efectivamente, en *Selva...* John Boorman toma una clara posición por una determinada visión del medio ambiente y, de forma a veces directa, a veces indirecta, señala inequívocamente al culpable de la catástrofe ecológica que afecta al planeta.

Ese culpable, más que el hombre blanco propiamente dicho, es el sistema capitalista que implica la exaltación del consumismo, de la tecnociencia como forma de dominio, a la vez que consagra a la propiedad privada como el primer derecho del hombre y el tener en lugar del ser. Este sistema, que no es sólo económico, sino que implica una cosmovisión, no sólo reduce la realidad a una única dimensión, a lo meramente cuantificable, sino que, además de anteponer el valor de cambio al valor de uso, es también generador de violencia. Una violencia a veces directa, brutal, cuando se impone a punta de pistola, pero también una violencia silenciosa que, además del daño al medio ambiente, se traduce en el desarraigo de los pueblos nativos y en su muerte silenciosa, porque pasa desapercibida en occidente.

Dentro de la ideología ecologista, *Selva...* es una película en la que la denuncia medioambiental y, por tanto, el compromiso ideológico están fuera de toda duda, a pesar de que no estemos ante un documental, con su lógica aspiración a la objetividad, sino ante un producto de ficción. Por ello, aquí el relato ocupa el primer plano, de hecho, la película no deja de ser

también un producto de entretenimiento en el que aparecen temas típicos como la aventura en tierras exóticas, la búsqueda, la lucha... De allí que el nivel ideológico aparezca en un segundo plano, a modo de discurso indirecto, es decir, menos retórico y más oblicuo lo que, como saben los persuasores, lo vuelve mucho más efectivo.

Dentro de la ideología ecologista, puede considerarse que *Selva*... incide principalmente en la visión religiosa, que exalta la sacralidad de la naturaleza y el concepto de religación de todos los seres, a lo que debe añadirse el ecofeminismo que cumple con una función englobadora ya que en él caben casi todos los ideologemas, positivos y, por contraste, negativos del ecologismo. También es evidente que la mujer ocupa un lugar central en la película, tanto en el aspecto humano como en su encarnación en la figura de la Tierra Madre.

A pesar de las claras simpatías ecológicas, no se puede decir que estemos ante una película ni ingenuamente rousseauniana ni reductoramente dicotómica. En el primer caso, a pesar de los tintes mayoritariamente positivos con que se nos presentan los Invisibles, a ellos se les contraponen los Feroces, también una tribu amazónica pero, en este caso, cruel y violenta, que no duda en tener tratos con el hombre blanco y en matar por pura diversión. Más aún, vemos al propio Tommy rematando sin remordimiento alguno a uno de los guardas del prostíbulo al que previamente había herido con una flecha. En cuanto al maniqueísmo, ya hemos dicho que, así como también existe la crueldad en el corazón de la selva, también aparecen elementos positivos en el mundo de los blancos: el propio Bill acaba modificando su actitud respecto a los Invisibles y a su propio trabajo en la presa, y su mujer se vuelca en el cuidado de niños huérfanos.

Por otro lado, y aunque hemos hablado de una fuerte crítica a la tecnología depredadora, tampoco en este caso estamos ante una visión ingenua o dicotómica: no toda la tecnología es mala porque, como hemos dicho, también los Invisibles la utilizan. El problema surge cuando la superioridad tecnológica, como es el caso de las armas de fuego frente a flechas y dardos, se utiliza al servicio de la opresión, algo que el hombre occidental ha practicado siempre. Pensemos que la conquista de México o

del Perú no se debió ni a la genialidad estratégica, ni al valor de Cortés o Pizarro sino a la superioridad de los arcabuces sobre las lanzas.

Paradójicamente, es la tecnología la que nos ha permitido, por primera vez, contemplar la Tierra desde fuera, tal y como ocurre con las naves espaciales. Además, todos los astronautas coinciden en la sobrecogedora visión que implica nuestro pequeño planeta flotando en el espacio. Una visión que resalta, a la vez, su belleza y su fragilidad y que encaja muy bien en la mentalidad ecologista. Recogemos las palabras del astronauta John Jung: «[...] la Tierra cabe en la palma de mi mano; en ella no hay negros y blancos; marxistas y demócratas; ella es nuestro hogar común, nuestra patria cósmica; hemos de aprender a amar este esplendoroso planeta azul y blanco, porque está amenazado» (en Boff, 1996: 137).

A modo de conclusión, se puede decir que *Selva...* honra con mucha dignidad la ideología ecologista y, dada la claridad de su mensaje, a su valor cinematográfico se puede añadir el pedagógico, lo cual no es poco.

V. REFERENCIAS

BOFF, Leonardo (1996): *Ecología. Grito de la tierra, grito de los pobres*, Trotta, Madrid.

BONHOEFFER, Dietrich (2000): *Ética*, Trotta, Madrid.

CAPRA, Fritjof (2008): *El punto crucial*, Troquel, Buenos Aires.

CARSON, Rachel (2010): *Primavera silenciosa*, Crítica, Barcelona.

CASSIRER, Ernst (1979): *Antropología filosófica*, FCE, México.

EMMOTT, Stephen (2013): *Diez mil millones*, Anagrama, Barcelona.

FROMM, Erich (2000): *Del tener al ser*, Paidós, Barcelona.

— (2013): *Tener o ser*, FCE, México.

GARRIDO, Francisco *et al.* (eds.) (2007): *El paradigma ecológico en las ciencias sociales*, Icaria, Barcelona.

GARRIDO PEÑA, Francisco (2007): «Sobre la epistemología ecológica», en GARRIDO, Francisco *et al.* (eds.), *El paradigma ecológico en las ciencias sociales*, Icaria, Barcelona, pp. 31-53.

HESSE, Hermann (2002): *Siddharta*, Debolsillo, Barcelona.
HEYWOOD, Andrew (2012): *Political Ideologies. An Introduction*, Palgrave McMillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.
HUXLEY, Aldous (2009): *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, Edhasa, Barcelona.
LOVELOCK, James (2007): *La venganza de la Tierra. La teoría de Gaia y el futuro de la humanidad*, Planeta, Barcelona.
MANDER, Jerry (1996): *En ausencia de lo sagrado*, J. J. Olañeta, Palma de Mallorca.
MASLOW, Abraham (1991): *Motivación y personalidad*, Díaz de Santos, Madrid.
NOBLE, David (1997): *La religión de la tecnología*, Paidós, Barcelona.
PROPP, Vladimir (2011): *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid.
RIECHMANN, Jorge (2000): *Un mundo vulnerable. Ensayo sobre ecología, ética y tecnociencia*, Ediciones de la Catarata, Madrid.
— (2016): *¿Derrotó el Smartphone al movimiento ecologista? Para una crítica del mesianismo tecnológico*, Ediciones de la Catarata, Madrid.
SKOLIMOWSKI, Henryk (2017): *Filosofía viva. La ecofilosofía como un árbol de la vida*, Atalanta, Girona.
TAMAYO, Juan José (2003): *Nuevo paradigma teológico*, Trotta, Madrid.
TELLO, Enrique (2012): «Ecopacifismo», en ANTÓN MELLÓN, J. (ed.), *Ideologías políticas contemporáneas*, Tecnos, Madrid, pp. 425-457.
VALENCIA, Ángel (2007): «Nuevos enfoques de la política», en GARRIDO, M. *et al*. (eds.), *El paradigma ecológico en las ciencias sociales*, Icaria, Barcelona, pp. 155-180.
WELSER, Harald (2010): *Guerras climáticas. Por qué mataremos (y nos matarán) en el siglo xxi*, Katz, Madrid.

---

1 Este libro, que reseña la experiencia de Huxley con la droga alucinógena LSD, inspiró el nombre del grupo musical The Doors.

2 En adelante nos referiremos a la película con la abreviatura: *Selva...*

12

FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO *ONLINE*: EL DISCURSO EVANGÉLICO DE «EL NIÑO PREDICADOR»

CRISTINA ALGABA

Algunos teólogos y científicos modernos [...] dicen que somos de la evolución, dicen que somos parientes del mono, dicen que somos de la nada. [...] A mí no me trajo la cigüeña. ¡Yo no soy de la evolución! ¡Yo no soy pariente del mono! ¡A mí me creó Dios en el vientre de mi madre!

(Nezareth Casti Rey)

I. INTRODUCCIÓN

El presente capítulo aborda la relación entre el fundamentalismo religioso cristiano evangélico originado en Estados Unidos y su influencia en otros movimientos religiosos de Latinoamérica a través de un elemento común: los niños predicadores. Para ello, nos centraremos en la figura de Nezareth Casti Rey Castillo Valderrama, un joven peruano que a finales de la década de los noventa del siglo XX y principios del siglo XXI, trascendió a la opinión pública como «El niño predicador» gracias a la difusión de sus predicaciones a través de diversos medios digitales, especialmente de la popular plataforma social YouTube. Focalizaremos nuestra investigación en este espacio, abordando con ello la presencia y representación en Internet de una ideología política.

La figura de Nezareth Casti Rey resulta interesante como objeto de estudio, entre otros factores, por el bajo número de publicaciones sobre el fenómeno de los niños predicadores en Latinoamérica, a excepción de la obra autobiográfica *El niño predicador* escrita por Alejandro Arias, joven

que inició su carrera como predicador a la edad de once años y que se convirtió en pastor a la edad de 16; y de algunos casos puntuales de cobertura mediática centrados especialmente en Brasil, país donde la fuerza de la Iglesia Pentecostal y la presencia de niños predicadores es destacable. En general, el estudio académico en torno a ellos es escaso, encontrando algún trabajo aislado centrado en un periodo concreto, como el de Thomas Robinson *Out of the Mouths of Babes: Girl Evangelists in the Flapper Era* (2012, 2013), sobre el *boom* de niñas predicadoras en Estados Unidos durante 1920-1930.

Por otro lado, la actividad del niño predicador debe contextualizarse dentro del movimiento evangélico[1], cuya trascendencia en Latinoamérica ha ido aumentando desde que se implementara a partir del siglo XVIII, con la llegada de los primeros misioneros procedentes de Estados Unidos y del norte de Europa, acogidos a esta denominación protestante.

> El protestantismo como tal, es decir, el tradicional o histórico, como es llamado, llegó a América Latina bajo el signo de los revivals, que corresponden al extenso periodo que va de mediados del siglo XVIII Hasta mediados del XIX. Los revivals [o avivamientos] consistieron en ondas sucesivas de intenso despertar religioso en los cuales la conversión individual ocurría en el entrecruzamiento de la razón con la emoción. En América Latina sucedió lo mismo porque la estrategia del mensaje religioso fue la misma. Con el tiempo los predicadores revivalistas que mantenían vivo al protestantismo desaparecieron. Lo que quedó fue una pedagogía racionalista, perdiéndose el rasgo emotivo del discurso. Esta religión racional no resistió la oleada de misticismo de la segunda mitad de este siglo (Mendonça, en Cervantes-Ortiz, 2002: 9-10).

Cervantes-Ortiz añade que la llegada del protestantismo a América Latina «pasó por el filtro de más de cuatro siglos de confesionalismo e inculturación en el ambiente anglosajón. [...] es posible afirmar que a este continente llegó una versión del protestantismo en sus variantes denominacionales». A este factor se ha unido el surgimiento de subculturas protestantes que «se han ido transformando mediante la popularización uniformadora, explicable tal vez por la profunda pentecostalización que todo lo fagocita y lo invade, incluyendo a ciertas zonas del catolicismo romano» (2002: 10). Traduciéndolo a cifras, en 2016 el 19 por 100 de los 625 millones de latinoamericanos se declaraban evangélicos en sus diferentes denominaciones (Almonacid, 2016[2]). Este crecimiento

progresivo del protestantismo evangélico y el arraigo en muchos países latinoamericanos como Puerto Rico, Brasil, Perú o Guatemala de su esencia más conservadora se debe, según lo puntualizado por Cañeque, a la importante cruzada llevada a cabo durante las últimas dos décadas en radio y televisión por el fundamentalismo cristiano de inspiración norteamericana. «En la actualidad, más de 35 millones de latinoamericanos son protestantes. Siguiendo el estilo norteamericano, su principal medio es la televisión» (Cañeque, 2003: 7). Estos fieles, de bajo poder adquisitivo y provenientes de zonas rurales o de barrios marginales dentro de las ciudades, son un *target* ideal para la propagación de estos mensajes fundamentalistas, a través de agrupaciones como los pentecostales, que ofrecen actividades participativas y predicaciones a gente desamparada que supuestamente puede aspirar a obtener mejoras de salud, monetarias o espirituales. Cañeque subraya que «en Brasil se encuentra el movimiento fundamentalista más importante de América latina, con más de 15 millones de seguidores. En Guatemala, cerca del 50 por 100 de la población ya es evangelista, siendo los pentecostales los que más se expanden». En Perú, según datos recabados por el INEI en 2007, el movimiento evangélico ha experimentado en las últimas décadas un incremento de 15,7 puntos porcentuales mientras que los católicos, grupo predominante en el país, han sufrido una disminución de 7,7 puntos (Kling, 2015: I).

Buscando elementos de unión entre los heterogéneos grupos evangélicos, independientemente de la denominación a la que se esté haciendo referencia (metodistas, pentecostales, baptistas, presbiterianos, fundamentalistas, etc.), George Marsden destaca cinco pilares fundamentales que sustentan sus doctrinas. Éstas serían resumidas en 1) «the Reformation doctrine of the final authority of the Bible», 2) «the real historical character of God's saving work recorded in Scripture», 3) «salvation to eternal life based on the redemptive work of Christ», 4) «the importance of evangelism and missions» and, 5) «the importance of a spiritually transformed life» (1991: 4-5). Marsden subraya que el término «evangelicalism» no tiene como única acepción agrupar cristianos que comparten unas mismas doctrinas, «it can also mean a self-conscious interdenominational movement, with leaders, publications, and institutions

with which people from many subgroups identify» (1991: 5). Es por ello, que muchos de los líderes que dieran forma al movimiento en Estados Unidos trascendieran a la opinión pública, especialmente los predicadores evangélicos más conservadores como Jerry Falwell, padre de la *Moral Majority*[3], quien sería copiado por otros líderes religiosos, como señala Cañeque, por el éxito que consiguieron ganar sus mensajes tras cambiar el hablar exclusivamente de Dios y Jesucristo, por otros temas sociales como «el aborto, la criminalidad urbana, la progresiva amenaza contra la familia nuclear que suponen los homosexuales, las feministas y las madres solteras, la pornografía, las drogas y el "humanismo secular"» (2012: 291).

En el siglo XXI estos temas no han perdido vigencia en el discurso de los predicadores evangélicos, como más tarde analizaremos en el discurso de Nezareth Casti Rey, sólo adelantando el dato de que dos de sus predicaciones más polémicas, centradas en la defensa del creacionismo y denuncia de la homosexualidad y lesbianismo, suman en YouTube más de tres millones de visualizaciones del contenido subido por distintos usuarios, trascendiendo a los medios y opinión pública. Aparte, a la popularidad de Nezareth contribuyó el hecho de que se convirtiera en uno de los predicadores evangélicos más jóvenes del mundo, al enunciar sus primeros discursos religiosos ante la congregación de su madre[4], Maricela Valderrama, a la edad de tres años[5]. Originario de Paiján, distrito situado al norte de Perú, perteneciente al departamento de La Libertad, Nezareth crecería en el seno de unos padres evangélicos que, previamente a su nacimiento, afirman haber recibido el anuncio de la llegada de un hijo que traería el mensaje de Dios. La forma en que recibió esta Llamada a la predicación es narrada por el joven a la edad de ocho años para el medio digital *La República*:

> Él me llevó a un lugar donde había muchos platos de comida y me dijo que comiera, y empecé a comer. Jesús también empezó a comer, y Dios me dijo que tenía mucha hambre, me dio su plato y me dijo ponte de pie y lleva mi palabra a muchos pueblos y naciones del mundo porque yo he llamado a muchas personas grandes y no me han obedecido. Ahora te envío a ti con mi palabra. Habla, Nezareth, que el tiempo es corto. Es mi último suspiro con la humanidad (Loayza, 2003)[6].

Asimismo, su crianza dentro del aprendizaje y vivencia de las santas escrituras es recogida en otros reportajes sobre el pequeño predicador y destacada por el propio Nezareth en sus predicaciones: «[...] Mi padre hizo un canguro de cuero y yo estando en su pecho, él predicaba» (Casti Rey, en Rojas, 2016). Este apunte biográfico es compartido con otros niños predicadores que, al igual que Nezareth, crecieron dentro de una familia muy implicada en su congregación religiosa e incluso proveniente de una tradición de pastores al frente de su iglesia evangélica; un fervor familiar que contribuye a que la actividad predicadora de estos jóvenes sea premiada por sus progenitores y difundida por ellos y otros fieles evangélicos a través de las redes sociales, en una búsqueda por compartir y hacer visible el gran don que le ha sido concedido a estos niños a través del Espíritu Santo[7]. En el caso de Nezareth Casti Rey, el carácter viral de su mensaje se debe a la grabación y posterior subida de sus predicaciones a la plataforma YouTube por las diversas congregaciones evangélicas a las que ha sido invitado el joven, sumando en su trayectoria predicadora la visita, no sólo a diferentes puntos de su Perú natal, sino a otros países como Chile, Bolivia, Ecuador, Colombia, Costa Rica, Panamá, Estados Unidos o Puerto Rico, país que visitó en su primera estancia internacional a la edad de seis años. Este último destino sería el que hiciera trascender a Internet el mensaje de Nezareth con su discurso contra la teoría de la evolución y procreacionista, apoyado por un auditorio que aplaudía y se reía del sarcasmo con el que el joven predicador hablaba de los defensores de la evolución. Asimismo, la temática social ultraconservadora, compartida con el discurso de Falwell pero dos décadas más tarde, será una constante en los discursos que Casti Rey predique a las congregaciones evangélicas a la que es invitado. Especialmente encontramos en 2012 una estrecha vinculación con la Iglesia Pentecostal Camino a la Vida Eterna, quien sube para su canal «Ministerio Palabra de Vida Eterna» varias predicaciones de Nezareth en distintos momentos de su juventud, de una hora de duración. La cabecera, incluida de forma intermitente en los vídeos, incluye el rótulo «Ministerio Palabra de Vida Eterna. Con un mensaje a las naciones». El pastor de la Iglesia, Juan H. Interiano, presenta (en uno de los vídeos donde ha sido respetado el acto entero) de esta forma a Nezareth: «[...] Así lo llamó Dios: tierra de

bendiciones, mi pequeño profeta, en quien mi nombre será glorificado, y mi poder manifestado, este pequeño y grande es ahora el resultado de la promesa que Dios le hizo a sus padres [...]», el pastor continúa hablando sobre la trayectoria de Nezareth, quien se inició en su ministerio en 1997 a la edad de cinco años, y resalta uno de los mensajes que Dios le encomendaba como misión: «la urgente intervención de Dios al cristiano pacifista y al mundo que vive en sombra de muerte [...] Por eso te envío a ti, para que crean en mi Palabra y sean salvos, así como utilicé a Juan el Bautista para la venida de mi hijo Jesús» (Interiano, en Ministerio Palabra de Vida Eterna, 2012).

En la actualidad, el joven predicador, con una edad próxima a los veintinco años, aún es recordado por esta etapa, siguiendo dedicado a la predicación y a la música hacia Dios a través de la pertenencia a un grupo de pop-*rock* cristiano. Un reportaje televisivo realizado en 2015 para la cadena peruana ATV amplía la información sobre su faceta personal, tras pasar varios años sin conceder entrevistas. El joven reconoce al periodista que «yo siempre de pequeño tuve un anhelo de querer ser el presidente de Perú» (Casti Rey, en ATV, 2015), además de destacar su madre que su don de oratoria y predicación generó en muchas ocasiones desconfianza hacia su hijo: «Decían que era un extraterrestre, que había sido una persona que había muerto hace muchos años y que había vuelto a reencarnarse en él, y muchos se acercaban tan de cerca para revisarlo, tocarlo, observarlo de pies a cabeza» (Marisela, en ATV, 2015)[8].

Gracias a la plataforma YouTube podemos acercarnos a la figura de «El niño predicador» y estudiar el contenido de aquellos mensajes que le convirtieron en un fenómeno de masas entre los seguidores de su movimiento evangélico. Pese a haberse producido a comienzos del siglo XXI, hemos podido rescatar el fenómeno de «El niño predicador» al tener un seguimiento del número de *likes*, *dislikes*[9], comentarios y reproducciones que tienen los vídeos sobre sus predicaciones, y compararlos con el contenido presente sobre otros niños predicadores. Encontramos en YouTube de las predicaciones de Nezareth más de quince vídeos con contenido no repetido por otros usuarios y que oscilan entre los treinta minutos y una hora y cuarto de duración; además de obtener en la búsqueda

otros vídeos relacionados con «el niño predicador» o «nezareth casti rey» (vídeos de predicaciones repetidas y fragmentadas, dos entrevistas en televisión subidas a YouTube, grabaciones caseras de Nezareth con su familia tocando la guitarra, mensajes de respuesta a alguno de sus mensajes, montajes y *remixes*, videoclips y pistas con canciones de Nezareth). Ocho son los usuarios que comparten el contenido de mayor duración, coincidiendo con la ya citada Iglesia Pentecostal Camino a la Vida Eterna, con el pastor Mejía Guzmán o con usuarios que utilizan el canal para subir vídeos relacionados con Dios y predicaciones como Bernabé Rojas, Óscar Zelaya o uNiKoKoMoTu. Este contenido único será el analizado, aparte de haber utilizado el visionado del resto de material para valorar la trascendencia de Nezareth frente a otros predicadores evangélicos sudamericanos hispanohablantes como Candelita, Samuel Ruiz o el anteriormente citado Alejandro Arias (si bien no hay subido tanto contenido sobre sus discursos, ni el número de visualizaciones supera las reproducciones de gran parte de los vídeos de Nezareth, situadas entre las 200.000 e incrementándose esta cifra hasta alcanzar tres de sus vídeos más de un millón de visualizaciones).

II. MARCO CONCEPTUAL: EL FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO

En la actualidad, el concepto de fundamentalismo religioso, dadas las circunstancias que rodean la política internacional, es directamente asociado, a nivel social y mediático, con el mundo islámico. No obstante, y según contextualiza Andrew Heywood en *Political Ideologies. An Introduction* (2012), el primer uso del término se realizó a comienzos de 1920 en Estados Unidos, dentro de los debates que se estaban produciendo en el seno del protestantismo por la defensa de la inefabilidad del texto bíblico frente a otras interpretaciones más modernas del cristianismo (2012: 281), lo que generó que entre 1910 y 1915 se publicara una serie de panfletos conocidos como *The Fundamentals*. Como señala Carlos Cañeque:

> La palabra fundamentalismo surge en Estados Unidos a raíz de la publicación de *Los fundamentales*, la palabra integrismo aparece dentro del catolicismo haciendo hincapié en la integridad histórica de la doctrina. Es irónico, sin embargo, que ambos términos hayan sido lanzados por la prensa norteamericana de los setenta y de los ochenta como dos palabras asociadas a los sectores conservadores de los países islámicos (Cañeque 2012: 290).

Cañeque señala asimismo que este fundamentalismo americano se concretó en un «conservadurismo político-religioso» que «ha hecho de la religión predominante —el protestantismo— una verdadera ideología autolegitimadora» (Cañeque, 2012: 287)[10]. Este aspecto ha provocado que dentro de un movimiento tan polifónico como el evangélico, esta vertiente ultraconservadora haya calado en una parte importante de sus denominaciones, formando parte del protestantismo evangélico, entre otras agrupaciones, esta corriente fundamentalista[11], encarnada en determinados elementos comunes en el discurso de muchos de sus líderes y telepredicadores. Este mensaje obtenido de la interpretación personal del texto sagrado, además, ha podido ser difundido a través de medios de masas gracias a la libertad que la propia naturaleza del protestantismo ofrece:

> Al no existir una exégesis oficial en la estructura del protestantismo, un teleevangelista puede decir en su nombre prácticamente lo que se le antoje. [...] el fundamentalismo protestante de la Nueva Derecha Cristiana, a través de la televisión y la radio, está consiguiendo un fenómeno de conversión religiosa a nivel planetario. En Europa, en Australia, en algunos países asiáticos y africanos, y, sobre todo, como veremos, en Latinoamérica, donde ya hay 35 millones de adeptos, el fenómeno fundamentalista de la «iglesia eléctrica» está atrayendo a millones de almas (2003: 6).

El carácter controvertido del concepto es destacado por Heywood, quien señala que el «fundamentalismo» «it is commonly associated with inflexibility, dogmatism, authoritarianism, even violence» (2012: 281). Macridis y Hulliung, en su obra *Las ideologías políticas contemporáneas* (1998: 272-276), enumeran una serie de rasgos generales del fundamentalismo religioso, centrándose Heywood (2012: 284-293) en concretar aquellos más predominantes dentro del fundamentalismo cristiano[12]:

1) *Antimodernismo.* Se trata de la lucha contra aquella corriente filosófica, doctrina social o teológica que no tenga como sustento principal

el texto bíblico. En el caso estadounidense, esto se percibe como un ataque a los pilares de la nación. Asimismo, es rechazada cualquier concepción teórica moderna que cuestione lo recogido en las sagradas escrituras, especialmente de la teoría de la evolución de Darwin. Se trata de una férrea defensa del creacionismo, es decir, de la concepción de que todo ser vivo ha sido creado exclusivamente por Dios, estando hecho el hombre a su imagen y semejanza, según viene recogido en el libro del Génesis. Como señalan Macridis y Hulliung, «los fundamentalistas rechazan la ciencia cuando ésta difiere de sus creencias, lo que sucede bastante a menudo» (1998: 274). Sin embargo, Heywood pone de relieve cómo determinados aspectos vinculados a la modernidad, como la explotación de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y medios de comunicación, sí son bienvenidas por estos grupos, poniendo como ejemplo el fenómeno de los teleevangelistas estadounidenses (2012: 290).

2) *Dogmatismo.* La falta de flexibilidad en la introducción de interpretaciones externas sobre sus textos y creencias es otro rasgo característico del fundamentalismo religioso. Para evitar esta permeabilidad exterior, se tiende a buscar medios que hagan prevalecer los puntos de vista del movimiento religioso, excluyendo todos los demás (Macridis y Hulliung, 1998: 273). Es por ello que la presencia de un líder carismático suele ser recurrente, de forma que se asegure la estructuración del contenido y forma en que se predica el mensaje, dándole ejemplaridad a sus fieles, además de contribuir (si realiza bien el rol encomendado) a la efectiva propagación y acogida de su mensaje. Heywood matiza al respecto que, frente a otros fundamentalismos como la religión judía ultraortodoxa, cuyo lema es «live the book», el fundamentalismo religioso cristiano apoya «an “activist” reading of texts that enables them to reduce the complexity and profundity of scripture to a theopolitical project». De este modo, las posibles diferencias que puedan producirse por la selección de uno u otro pasaje bíblico o la preferencia por una u otra doctrina religiosa lo justificarían «by who is doing the interpreting» (2012: 288).

3) *Moralismo*. Ese proyecto teopolítico se refleja dentro del movimiento evangélico, donde la diversidad de iglesias es un rasgo característico, en lo que Macridis y Hulliung destacan como la «Mayoría Moral», concepción

que permite la convivencia y colaboración entre las distintas corrientes a favor de una lucha común por «combatir la legalización de la inmoralidad», agrupando «indiscriminadamente el aborto, la pornografía, el uso de las drogas, la ruptura de la familia, la homosexualidad» y otras afecciones morales que padece la sociedad (1998: 281).

4) *Militancia.* Heywood destaca que a los fundamentalistas les gusta verse a sí mismos como militantes, «in the sense that militancy implies passionate and robust commitment» (2012: 291). En relación con ello, destaca tres motivos que invitan a sus fieles a este activismo religioso. El primero radicaría en la creencia de que se actúa siguiendo unas creencias y valores divinos, que predominan sobre cualquier otra consideración, al ser dictaminados por una entidad superior al hombre. El segundo se refiere al establecimiento de una especie de «politics of identity: it serves to define who a people are and gives them a collective identity» (2012: 292). Esta construcción de identidad distingue entre el «nosotros» y el «ellos», demonizándolos o considerándolos infieles a las sagradas escrituras, debiendo convertirles o al menos, intentarlo. Un tercer factor, relacionado con lo anterior, es la concepción del mundo de una forma maniquea que enfatiza el binomio de Luz/Oscuridad, Cielo/Infierno, Dios/Diablo, Creyentes/Infieles, prevaleciendo sobre otras cuestiones políticas. «They, in short, represent nothing less than the "forces of darkness"» (2012: 292).

5) *Infalibilidad de la palabra escrita.* Macridis y Hulliung destacan lo que Heywood denomina «scriptural literalism» (2012: 288). Frente a las constituciones políticas establecidas por los hombres para regir sus países, las sagradas escrituras son las únicas contenedoras del camino correcto que debe seguir una nación (Macridis y Hulliung, 1998: 274).

6) *Creencia en lo sobrenatural.* Los fundamentalistas no sólo creen ciegamente en los pasajes sobrenaturales recogidos en los textos sagrados, sino también en la vivencia personal de «experiencias místicas», anuncios y en la recepción de dones como la sanación, muy frecuente esto último, en las iglesias evangélicas pentecostales y baptistas.

III. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE «EL NIÑO PREDICADOR»

En el discurso de Nezareth Casti Rey encontramos rasgos compartidos con la concepción general del fundamentalismo religioso, como a continuación detallaremos en función de los ideologemas descritos en el apartado anterior. Asimismo, su mensaje remite a dos de los tres elementos que Cañeque señala como compartidos entre los grupos fundamentalistas de la Nueva Derecha Cristiana (2012: 291-292): 1) destacan la decadencia de la sociedad americana; 2) se deben reconocer ciertos derechos siempre y cuando estén acordes a Dios y a la tradición de la sociedad americana. Los derechos hacia los homosexuales no casarían con ello, por ejemplo; y 3) el camino hacia la rectitud está escrito en la Biblia, clamando por la lucha para que predomine su mensaje. El niño predicador no sólo denuncia la decadencia de su país, sino también de América y Europa, además de indicar que las autoridades no encuentran la solución adecuada para la falta de moral de sus naciones y otros problemas que afectan a su población, ya que no aplican la Biblia como único referente que conduce al buen camino. Respecto al segundo punto señalado por Cañeque, su discurso no se adentra en qué derechos deberían ser cambiados y cuáles no en función de su respeto hacia las sagradas escrituras, pero sí destaca la homosexualidad como resultado de la ley sodomita que rige la sociedad. Incluimos a continuación algunos fragmentos de sus predicaciones donde se reflejan las características que conforman la concepción del fundamentalismo religioso.

1. Antimodernismo

Vicente Claramonte Sanz (2013) aborda la progresiva radicalización de la postura fundamentalista cristiana hacia la teoría de la evolución. Tras la Primera Guerra Mundial, los fundamentalistas norteamericanos percibieron que el cambio de moralidad y pérdida de fe podía deberse al hipercriticismo de las sagradas escrituras, iniciando su activismo nacional contra la teoría evolutiva, de forma que se reivindicara «una cosmovisión basada en la interpretación literal e histórica del relato del Génesis sobre la Creación del

universo y los orígenes de la vida y la especie humana». Esta postura, según destaca Claramonte, se especificó como variante del protestantismo evangélico (2013: 368-369). En este sentido, el tema creacionista sobre el que versa una de las primeras predicaciones de Nezareth en YouTube, puso el punto de atención sobre el joven predicador a la edad de tan solo seis años. El fragmento recoge cerca de treinta minutos de predicación y ha generado más de un millón y medio de visionados que superan (a fecha de mayo de 2017) los 1.000 comentarios, 7.000 *likes* y 1.800 *dislikes*. La desacreditación que el joven predicador lanza contra la teoría de la evolución ante la risa y complicidad de su público es reproducida de forma viral por los usuarios bajo la selección de la expresión: «el mono y la mona producen monitos»[13]. Esta frase ha sido objeto de posteriores reediciones, montajes y *remixes* audiovisuales que ridiculizaban el mensaje del joven predicador y su histrionismo al enunciarlo, o, por el contrario, que apoyaban la valentía con la que realizaba tal afirmación frente a las teorías científicas imperantes que desacreditan la obra de Dios. Su postura frente a la labor científica es expuesta de forma clara y despectiva por Casti Rey, que considera que algunos teólogos y científicos van «engañando y diciendo que Dios no existe. Dicen que somos de la evolución, dicen que somos parientes del mono, dicen que somos de la nada». El niño se refiere a estos profesionales como «unos cuantos hombrecitos mentirosos, sabelotodo, inventores de falacias» que, como prosigue Nezareth, «se lo han dicho a esa gente y ellos se lo han creído, que son del mono, pero quiero decirles a todas esas personas que están pensando así, o que están diciendo así, que el mono y la mona producen monitos hasta hoy» (Casti Rey, en uNiKoKoMoTu, 2012). Es importante apuntar que, en esta primera predicación internacional que Nezareth realiza en Puerto Rico, la pastora resalta que es el predicador más joven que reciben en su iglesia y agradece a la policía del país que esté cubriendo el acto. La relación del predicador peruano es fluida con su público y les invita, al igual que hace en otras predicaciones, a que no le vean como un niño, sino como un siervo de Dios.

2. Dogmatismo

Esta característica vela por que dentro de la agrupación pervivan unas estructuras y mensajes impermeables a cualquier influencia externa. Así, Nezareth señala en múltiples ocasiones que, para él, no hay más mensaje que el recogido en la Biblia:

> Los tiempos han cambiado. Las ideologías y los pensamientos de los hombres han cambiado en este tiempo, pero yo seguiré predicando lo que dice la Biblia. Si la Biblia hubiera cambiado, mi predicación sería otra, mis sermones cambiarían, pero como la Biblia sigue siendo igual, mi predicación no ha cambiado. Es la misma que predicaron los Apóstoles y profetas. Es la misma que enseñó Jesús a sus discípulos (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014).

Por otra parte, dentro de las iglesias a las que lleva sus predicaciones, Casti Rey ejerce una importante labor de perpetuación de la dinámica religiosa implantada en las mismas. Es decir, más allá del mensaje divino que traslada a los fieles de la congregación, aplica un protocolo perceptible desde las primeras predicaciones a las que tenemos acceso en YouTube, dadas a la edad de seis años. Podemos enumerar la estructura de la siguiente manera: 1) agradecimiento a Dios por traerle a esa congregación y a sus fieles; 2) invitación al público a que exprese su júbilo por estar allí con Dios y para mostrar su afecto por él. Para ello, suele animarles bien a levantar la mano, a que lancen algún grito en común o a dar un aplauso. En otras ocasiones, anima al público bien al principio de su intervención o antes del momento de las sanaciones, a que perdone a sus hermanos y lo demuestre dándole un abrazo a los hermanos que tiene alrededor cada persona. En general, durante todo el acto interactúa con el público y le invita a que diga «Amén» si está de acuerdo, les dice que abran sus biblias, que aplaudan, etc.; 3) introduce dos o tres canciones de alabanza a Dios o relacionadas con temas bíblicos compuestas por él, teniendo mucha acogida *Cristo es la solución* o *Hacia la cima* —de hecho, a los cinco años grabaría su primer CD y llevaría su producción musical en sus *tours* de predicación para que sus seguidores pudieran comprarlos al final del acto—; 4) lectura de un pasaje bíblico; 5) se pone al servicio de Dios para que le ilumine y pueda dar su mensaje de predicación bajo su guía. Introduce el tema que va a tratar e inicia su predicación, cuya duración oscila entre los treinta minutos o puede llegar a extenderse hasta una hora; 6) termina generalmente su

mensaje arrodillado, con las manos hacia el cielo, invitando al público a que alabe al Señor y a que se acerque quien lo desee cerca del púlpito para acompañarle en sus peticiones y agradecimientos a Dios. En este momento las grabaciones suelen enfocar al público para mostrar el resultado de la predicación del niño, encontrando personas que lloran, que están de pie con los brazos apuntando al cielo o incluso con espasmos, debido a que el Espíritu Santo las ha tocado; 7) el niño le pide a Dios que sane a todas esas personas de sus enfermedades o cualquier afección que tengan, dirigiéndose a las que están próximas a él y poniendo su mano sobre sus cabezas hasta que muchas de ellas se desploman en el suelo por su poder de sanación y de transmisión del Espíritu Santo; 8) el acto se cierra con un gracias a Dios y gritos de alabanza hacia Él y su grandeza, con un Nezareth cansado pero en pleno estado de éxtasis tras su encuentro directo con Dios[14].

3. MORALISMO

La denuncia de la decadencia de los valores morales tanto de su país como del mundo en general, así como la férrea defensa de la familia como unidad sobre la que se sustenta la iglesia, son una constante en las predicaciones del niño. Una entrevista televisiva realizada a Casti Rey a la edad de ocho años fue subida a YouTube por diferentes usuarios, concentrando más de medio millón de visitas; en el vídeo se recoge la primera incursión televisiva que realiza el joven en 2001 en el programa de actualidad *De Pe a Pa*, emitido en la Televisión Nacional de Chile y presentado por el periodista deportivo Pedro Carcuro. Durante la entrevista, Nezareth es animado por el presentador a que realice una breve predicación en directo, petición que el niño aprovechó, consciente del alcance del programa, para lanzar un mensaje con proyección internacional en el que se recogía lo siguiente:

> Atravesamos nosotros los latinos, americanos y europeos, una situación difícil, una situación de caos, confusión, miseria, degradación de los principios morales. Hogares destruidos por el divorcio, jóvenes muertos en sus aspiraciones de ser algo en la vida por causa del alcohol y la droga, jovencitas que por la miseria y la necesidad venden sus cuerpos por unos cuantos pesos o por unos cuantos dólares americanos [...] Afirmo hoy, ¿acaso no es

esta la realidad de nuestros pueblos, de nuestro país en la actualidad? (Casti Rey, en maranathaacambaro, 2009).

Su discurso es interrumpido por el presentador para proseguir con el programa, increpándole el niño: «Por favor, déjeme terminar, déjeme terminar, quiere seguir». Con ese «quiere seguir» entendemos que Nezareth se refiere a que Dios quiere seguir dando su mensaje a través de él. Este aspecto es importante para comprender la vinculación de los niños predicadores con el movimiento evangélico: el mensaje no tiene por qué ser perfectamente comprensible para el resto de los fieles, ya que el que tiene comunicación directa con Dios durante el tiempo que dure la predicación es el niño. Este rasgo hace que en una búsqueda general en YouTube se obtengan, a fecha de mayo de 2017, muchos resultados bajo el nombre de «niño predicador»; al reproducir gran parte de los vídeos se aprecia, más que su don, el deseo de sus padres o fieles de su congregación de que el Espíritu Santo se manifieste a través del niño, como fue el caso en Mississippi de Kanon Tipton. Hijo y nieto de pastores evangélicos, el niño con 21 meses decidió salir al púlpito a predicar, grabándolo su madre, Kandi Tripton, y subiéndolo al canal en YouTube de *Apostolic Live*. En el vídeo apenas se entendía la predicación del niño, quien imitaba lo visto en su iglesia y probablemente a su padre, en materia de gesticulación y entonación de la voz. No obstante, según recoge un reportaje televisivo donde se entrevista a los padres, esa breve predicación generó cuatro millones de visitas en un solo día, lo que provocó el colapso del servidor de *Apostolic Live*. Sin llegar a esta cifra de reproducciones, pero difundido a través de diversos usuarios de YouTube, destacamos un vídeo en el que Nezareth condena la homosexualidad y el lesbianismo, haciendo visible un rígido moralismo opuesto a quien no se adapte al molde heterosexual promulgado. Destacamos el siguiente parlamento:

> Como la ley sodomita que corrompe la naturaleza humana, de hombres y mujeres que fueron hechos a imagen y semejanza de Dios. Convirtiéndoles en homosexuales, lesbianas, gente depravada, cegada por Satanás, seducida por la concupiscencia de sus corazones (Casti Rey, en Bueno, 2015).

En su discurso, el joven predicador equipara ser homosexual con otras acciones penadas por la ley como el robo, o con acciones autodestructivas

como el alcoholismo: «¿Por qué están en el pecado, en los vicios, en las vanidades, en las borracheras, en la prostitución, en el homosexualismo, en el robo, en la mentira y en toda clase de pecados?» (Casti Rey, en Zelaya, 2012). Como refuerzo de su predicación, cita al apóstol San Pablo, de forma que la opinión expresada sea respaldada por un personaje bíblico:

> Esto fue lo que dijo el apóstol San Pablo a los Romanos: Dios dijo, Dios quiere que sean hombres de bien, mujeres de bien, nunca digas soy una mujer cuando eres un hombre. Nunca digas soy hombre cuando eres una mujer. Gracias doy a Dios porque me hizo un hombre, por eso me visto como hombre, camino como hombre y hablo como hombre. ¡Aleluya! ¡Gloria a Dios! (Casti Rey, en Bueno, 2015).

Macradis y Hulliung señalan que los medios de comunicación no quedan excluidos de este discurso moralista, bajo un fuerte deseo de los movimientos fundamentalistas de ajustarlos a su código moral (1998: 275). Muestra de ello es la llamada al cambio de contenido que aprovecha el joven Casti Rey cuando es entrevistado en la televisión pública chilena: «Necesitamos que las televisoras proyecten programas educativos y no basura, que muchas veces pervierten la mente de los hombres» (Casti Rey, en uNiKoKoMoTu, 2012). En definitiva, este moralismo promueve la supervisión de todos los mecanismos de diálogo y comunicación con la población, erradicando o reprochando públicamente aquellas conductas no aprobadas por las sagradas escrituras.

4. Militancia

Heywood destacaba la importancia de este elemento en la «identificación política» de los miembros de la agrupación. Militar, para ellos, es sentirse más unidos al movimiento al que pertenecen, y en este caso a Dios, puesto que es él para el que realizarían sus acciones. En el mensaje de Nezareth existe esa llamada a la acción; de hecho, el joven enfatiza esta parte de su discurso de una forma enérgica y agresiva. No obstante, esta lucha es más bien espiritual, de ser celemines encendidos en una sociedad poblada por las tinieblas. Al fin y al cabo, el joven subraya que el presente no debe interesarles, sino su salvación para alcanzar la tierra prometida por Dios tras la muerte. De este modo, su militancia trasciende lo

político para ir directamente a la necesidad de ser predicadores del mensaje de Dios en este mundo, para preparar el final de los días y ayudar a la salvación de los hombres. Casti Rey insiste a sus fieles en que no deben avergonzarse de formar parte de esta batalla utilizando la palabra de Dios; para ello, comparte su actitud frente a la predicación del Evangelio: «No me avergüenzo del Evangelio porque el Evangelio no es religión, el Evangelio es poder de Dios, el Evangelio liberta, el Evangelio cambia, el Evangelio transforma, sana, salva a las personas, el Evangelio es Cristo Jesús» (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014).

El joven anima a ser creyentes activos, no pasivos, concienciando a otros jóvenes para que se pongan al servicio de Dios. En este sentido, se aprecia que él no quiere ser el único líder, dado que confía en que el Señor traerá más niños predicadores y jóvenes que se pongan a su servicio:

> Yo declaro en este tiempo con mi boca, que hay una generación de jóvenes que se levantan en pie de guerra, que se levantan en una voz de victoria, que se levantan y dicen al Señor: «Señor, aquí estoy, usa mi vida [...] yo soy un campeón, yo soy un guerrero» (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014).

Esta militancia, según señala Heywood, es motivada especialmente por dos momentos esperados en la religión cristiana: el milenarismo, es decir, la llegada de un periodo de mil años de mandato divino, y la llegada del Apocalipsis, que conducirá al final del mundo y a la salvación por Cristo de los que hayan seguido a Dios (2012: 293). Como afirman los siguientes versículos bíblicos:

> Vi a un ángel que descendía del cielo, con la llave del abismo, y una gran cadena en la mano. Y prendió al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y lo ató por mil años; y lo arrojó al abismo, y lo encerró, y puso su sello sobre él, para que no engañase más a las naciones, hasta que fuesen cumplidos mil años; y después de esto debe ser desatado por un poco de tiempo. Y vi tronos, y se sentaron sobre ellos los que recibieron facultad de juzgar; y vi las almas de los decapitados por causa del testimonio de Jesús y por la palabra de Dios, los que no habían adorado a la bestia ni a su imagen, y que no recibieron la marca en sus frentes ni en sus manos; y vivieron y reinaron con Cristo mil años (Apocalipsis 20, 1-4).

Encontramos esta preocupación por los tiempos finales en la predicación de Nezareth a la edad de veinte años, dedicándole un discurso de una duración aproximada de una hora, en la que (entre otros aspectos vinculados a la concienciación de las autoridades de que sus naciones se

encuentran en las tinieblas y la proximidad de esos tiempos finales premiará a los que hayan seguido el mandato de Dios y condenará para siempre en el Infierno a los que hayan vivido asesorados por el Diablo) también especifica dónde se producirá la llegada del Anticristo:

> Escúchenme, el lugar del Antiguo Imperio Romano, como lo que ahora conocemos. El mercado común, la Europa Occidental, será el lugar específico del reinado del Anticristo. Pronto este hombre aparecerá y tomará control de la confederación de las diez naciones y lanzará al mundo su ataque de muerte (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014).

Los creyentes, en este contexto, juegan ante el mal un papel crucial para retrasar su llegada, como recalca el joven: «El representante del mal está a punto de manifestarse, pero hay algo que lo detiene y ésa es la Iglesia de Cristo. La Iglesia revestida por el poder de Cristo. Esa iglesia santa en esta tierra, ¡que busca!, ¡que ayuna! y que le está diciendo: ¡Sí, ven Señor Jesús!» (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014).

5. Infalibilidad de la palabra escrita

La Biblia se convierte en el único referente que debe guiar las principales decisiones de los hombres y, por extensión, del gobierno de los pueblos. Es frecuente la mención en el discurso de Nezareth de la presencia del ocultismo y de la consulta a brujos y hechiceros dentro de las autoridades de su país, incluso señalando que los equipos de fútbol también lo hacen, depositando la toma de sus decisiones en la oscuridad. Tiene sentido que el joven predicador mencione la superstición y la brujería vinculadas a su tierra, dada la presencia de las mismas tanto en Perú como en otros países latinoamericanos, fruto de la convivencia de las tradiciones impuestas por los misioneros con las prácticas de magia y hechicería llevadas a cabo en muchos de sus territorios (Kling, 2015: 12-13; 37-38).

> Ahora escúchenme autoridades y todos los presentes. Miren, observen, nuestros programas y métodos sólo darán solución temporal. Mirad a la Biblia, volveos a la palabra de Dios, pues todo lo que hoy está pasando es porque muchos de ustedes han quitado la mirada del que murió por vosotros en la cruz del Calvario y han caminado de espaldas al gran mensaje de Dios [...]. Están igual que el pueblo de Judá: no van a Dios, sino a los brujos, los hechiceros, los ídolos (Casti Rey, en Zelaya, 2012).

Para Nezareth, el consejo hacia sus políticos se simplifica en la necesidad de tener «a Jesús como la alternativa, el cambio para nuestros pueblos. Necesitamos que nuestros gobernantes tengan como consejeros a Jesús y no al Diablo» (en Mejía Guzmán, 2014).

6. Creencia en lo sobrenatural

Dos son los elementos vinculados a lo sobrenatural que el niño predicador utiliza en relación con su figura de «siervo de Dios». El primero es la *Anunciación*. Como citamos anteriormente, el niño narraba en la entrevista concedida al programa *De Pe a Pa*, emitido en la Televisión Nacional de Chile, cómo recibió la llamada a la predicación a la edad de tres años, ordenándose ministro de la Iglesia a la edad de cinco. Según destaca en sus predicaciones, su don ya le habría sido anunciado a sus padres a través de un sueño, a su padre a la edad de diecisiete años y a su madre cuando estaba embarazada de tres meses, en el que les decía que recibirían un hijo que le serviría y tendría la capacidad de transmitir su mensaje. El joven predicador cuenta este pasaje profético previo a su nacimiento de la siguiente forma:

> En el tiempo del Dios verdadero se dio mi nacimiento y desde muy pequeñito mi amado Señor me hizo conocer los púlpitos y sus bellas palabras de vida. [...] Aquel heraldo prometido a mis padres, de aquel niño al que le sería dado una misión desde el mismo trono de Dios y hoy obedeciendo su voz con un corazón palpitante. Les hablo de Jesús Nazareno, que murió por ti en la cruz del Calvario (en Rojas, 2016).

Este don conllevaría otras virtudes divinas como la *capacidad puntual para hacer milagros*, destacando en su entrevista para la televisión chilena que, a la edad de tres años, yendo con su padre a predicar a la Serranía de Perú, provocó que una fuerte lluvia parara ante la estupefacta mirada de su padre y de todas las personas que estaban en ese lugar. Por otra parte, y el don más utilizado en su actividad como predicador, es el poder de la *sanación*, muy arraigado en el sector del pentecostalismo y momento de la ceremonia que Nezareth acoge con fervor y en pleno éxtasis, ya que puede mostrar su conexión directa con Dios bajo expresiones de este tipo,

> En el nombre de Jesús yo declaro que toda enfermedad desaparece. ¡Sano toda vida enferma ahora, toda esa enfermedad se fue! Cáncer, se fue; sida, se sanó; tumor, se fue; toda migraña, todo dolor se desapareció para siempre [...] Sano por tus palabras. ¡Gracias, Papá! ¡Gracias, Señor! (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014).

Son muchos los seguidores que creen en su poder para tocarles con el Espíritu Santo, encargándose el joven de ir recopilando testimonios que confirmen que este poder es real, que no es inventado: «Yo sé que hay enfermos que han sido sanos en este lugar y usted va a testificar luego del poder de Dios». Con ello quiere demostrar que, al contrario de otros predicadores tachados de falsificadores y estafadores, sus dones son reales y no quiere lucirlos, simplemente ponerlos al servicio de Dios y de sus fieles. Como increpa a su público el joven predicador (en Chabla, 2016): «Probablemente, alguno de vosotros va de una idea de que alguien me manipula con fines políticos o fines económicos, pero no es así, tengo razones claras y sé por qué he venido a este mundo. Pues en cuanto a mí, vengo con el propósito de Dios».

IV. CONCLUSIONES

Como señala Heywood, el fundamentalismo religioso se ha visto potenciado gracias a la globalización. La necesidad de reforzar la identidad de aquellas zonas geográficas que han quedado más desaventajadas en el proceso ha fomentado la proliferación de pequeños movimientos unidos en torno a una serie de creencias que conforman y refuerzan su identidad frente a lo global. Por otra parte, estos fundamentalismos han sabido aprovechar los medios que la globalización les ha brindado para la propagación de su mensaje y captación de futuros fieles para sus movimientos (Heywood, 2012: 307-309). En el caso del movimiento evangélico, el acceso a redes sociales, la creación de blogs y foros, etc., permite la fluida comunicación entre las distintas agrupaciones y sus miembros, pudiendo sustituir, si las circunstancias lo requirieran, el encuentro espiritual en la sede por el traslado de la experiencia al entorno digital. De hecho, en la plataforma YouTube encontramos canales pertenecientes a múltiples agrupaciones religiosas que suben las

predicaciones de sus pastores y ministros con el fin de potenciar la propagación del mensaje y, con ello, incidir en la evangelización y posible conversión de los usuarios que se detengan a ver el contenido. De este modo, y como subraya Geertz, «los conceptos religiosos se extienden más allá de sus contextos específicamente metafísicos para suministrar un marco de ideas generales dentro del cual se puede dar forma significativa a una vasta gama de experiencias intelectuales, emocionales y morales» (1992: 116). La experiencia individual en estas plataformas digitales magnifica la experiencia individual del niño predicador con la experiencia compartida de la comunidad virtual[15], difundiendo con ello un mensaje más allá del contexto de su iglesia, con la consecuente acogida o desaprobación por parte de los usuarios.

Con respecto a la detección de rasgos fundamentalistas cristianos en los discursos enunciados por Nezareth Casti Rey, se han encontrado diversos elementos compartidos con las características generales del concepto, como son el rechazo de las corrientes modernas, su discurso moralista enfocado a hablar de la demonización de la sociedad actual, mezclando las condiciones personales del individuo (como puede ser su homosexualidad o lesbianismo) con conductas criminales como el robo[16]. Asimismo, y siguiendo los pasos del joven predicador hasta sus veinte años, Casti Rey mantiene en su discurso la llamada a la Salvación ante la incipiente venida del Apocalipsis y la próxima llegada del Anticristo que anticipará esta etapa final del hombre. Según Bernardo Campos, en la actualidad, el pentecostalismo está relegando de sus mensajes ciertos temas que se proyectan sólo en el futuro de la humanidad y no en la parte material de su presente, como el Juicio Final: «Hay un desplazamiento de la parusía[17] y una reinterpretación del Reino de Dios, cifrado en la *Vida Victoriosa* hoy y aquí de los creyentes» (2014: 138). No se percibe en el discurso de Nezareth una actitud despectiva hacia la mujer, o infravaloración de su papel en la sociedad y dentro de la iglesia; algo que ya anticipaban Macridis y Hulliung al comentar que en los sectores evangélicos no se aprecia esta subordinación de la mujer al hombre o, al menos, no al mismo nivel que en otros fundamentalismos religiosos (1998: 275). Este aspecto es destacado también por Robinson en su estudio sobre la actividad de las niñas

predicadoras pentecostales durante el periodo de 1920-1930 (2012: 40-42). Aparte de esta coincidencia, es importante resaltar que el discurso de estas niñas, centrado en combatir los cambios sociales y el aperturismo en temas como la sexualidad, remite al discurso de Nezareth contra la sociedad del nuevo siglo XXI. Detectamos, por tanto, al igual que en las predicaciones de Falwell, un discurso adaptado a cada tiempo, pero en esencia, atemporal y recurrente, de combate hacia la modernidad de sus respectivas sociedades y contra los acontecimientos discordantes dentro de las mismas, como la libertad sexual o la normalización de la homosexualidad o el lesbianismo. Esta denuncia gira en muchos casos en torno a la obsesión por la salvación del individuo y su condena en el infierno si no cumplen con los preceptos de Dios; ejemplo de ello son otros niños estadounidenses como Samuel Boutwell, de Mississippi, en la primera década del siglo XXI, o remontándonos a finales de 1980, los agresivos mensajes de salvación gritados por los hijos de la familia Strode en la ciudad de Carolina del Norte en la que vivían. Este tipo de predicaciones realizadas a pie de calle han sido objeto de diversos vídeos de YouTube, criticando el fenómeno de los niños predicadores, como aquel grabado por un transeúnte denunciando que los padres de Samuel, de tan solo seis años, le dejaran lanzar mensajes antiabortistas frente a Delta Clinic —centro especializado en la interrupción de embarazos ubicado en Boca Ratón (Florida)— o cuestionando la verdadera comprensión por parte del niño de la prédica lanzada por el hijo mayor de los Strode, Duffey, en el programa televisivo de Oprah Winfrey (Luen04, 2007; Own, 2016).

En general, observamos que el fundamentalismo cristiano evangélico mantiene una serie de características inalterables, independientemente del contexto, y compartidas con la concepción general del término. No obstante, recuperando la observación destacada por Heywood (2012), existe cierta justificación de la introducción de algunos elementos permutables en función de la persona (entendemos que líder) al frente de la agrupación. El estudio de estas permutabilidades se convierte en un elemento interesante desde el punto de vista ideológico, dado que, como señalan Macridis y Hulliung, encontramos que las creencias religiosas conforman «[...] una buena parte del tejido político que vestimos, de nuestras actitudes políticas.

Sea o no una “superestructura” [...] la religión es una fuente de ideología y moralidad mucho más potente que la clase o el Estado» (1998: 264).

V. REFERENCIAS

ALMONACID, Rodrigo (2016): «Influencia de iglesias evangélicas empuja el péndulo hacia la derecha en Latinoamérica», en: *nacion.com*, 21 de octubre. Fecha de consulta: 30/05/2017. <http://www.nacion.com/mundo/latinoamerica/Influencia-iglesias-evangelicas-derecha-Latinoamerica_0_1592640776.html>

ÁLVAREZ, Carmelo (1995): «¿Son ecuménicos los evangélicos?», en: *Evangelios en América Latina*, n.os 37-38, pp. 139-142.

ATV (2015): «La transformación de Nezareth, el niño predicador», en: YouTube, 15 de noviembre. Fecha de consulta: 15/4/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qu4c9qXXVsQ>

BANWART, Doug (2013): «Jerry Falwell, the Rise of the Moral Majority, and the 1980 Election», en: *Western Illinois Historical Review*, vol. V, pp. 133-157.

BUENO, Brunildo (2015): «Nezareth Casti Rey Homosexuales y Lesvianas[sic]», en: YouTube, 1 de septiembre. Fecha de consulta: 12/4/2017. <https://youtu.be/NhDXQcKJdn0>

CAMPERO, Guillermo (2002): *Más allá del individualismo. El tercer sector en el Perú*, Universidad del Pacífico, Perú.

CAMPOS, Bernardo (2014): «El Campo Religioso Peruano», en: CAMPOS, Bernardo y ORELLANA, Luis (eds.), *Fuego que une. Pentecostalismo y Unidad de la Iglesia. Foro Pentecostal Latinoamericano y Caribeño*, Foro Cristiano Mundial, Perú, pp. 115-143.

CAÑEQUE, Carlos (2003): «El fundamentalismo norteamericano», en: *FRC, Revista de Debat Polític*, vol. 7, pp. 1-9.

— (2012): «Fundamentalismo cristiano norteamericano», en MELLÓN, Joan Antón (ed.), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, 2.ª ed., Tecnos, Madrid, pp. 287-295.

CERVANTES-ORTIZ, Leopoldo (2002): «Protestantismo, protestantismos e identidad en América Latina y en México». Ponencia presentada en el *XVI Congreso Nacional Estado, Iglesias y Grupos Laicos: Transiciones religiosas en las transformaciones políticas*, 9 de octubre de 2002. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Fecha de consulta: 21/6/2017. <http://www.geocities.ws/series_de_suenos/ensayos/protestantismo.pdf>

CHABLA, Freddy (2016): «El Nino Predicador Nezareth Casti Rey Con la Edad De 8 Años», en: YouTube, 3 de enero. Fecha de consulta: 10/4/2017. <https://youtu.be/MCO7RwRzstU>

CLARAMONTE SANZ, Vicente (2013): «La evolución del creacionismo: del mito cosmogónico a la pseudociencia biológica», en: *Historia e Filosofía da Biología*, vol. 8, n.º 2, pp. 361-379.

ESTEBANDEWILDE2007 (2008): «niño predicar 1», en: YouTube, 17 de julio. Fecha de consulta: 15/4/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=-jEWUWAl77U&t=95s>

— (2008): «niño predicar 2» (2008), en: YouTube, 17 de julio. Fecha de consulta: 15/4/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=rFYifFE9ELg>

FORTINO, Xavi (2013): «El simio predicador (niño predicador Remix)», en: YouTube, 6 de agosto. Fecha de consulta: 26/4/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=usJPMA27jpw>

GEERTZ, Clifford (1992): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

HEBBLETHWAITE, Cordelia (2012): «The Curious Allure of Child Preachers», en: BBC News, 29 de agosto. Fecha de consulta: 24/4/2017. <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-19377143>

HEYWOOD, Andrew (2012): *Political Ideologies. An Introduction*, 5.ª edición, Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire) y Nueva York.

KLING, Leonie-Viktoria (2015): *Discursos oficiales sobre las relaciones y roles de género de la Iglesia Cristiana Pentecostés Movimiento Misionero Mundial y percepciones y prácticas de género de sus devotos*.

Tesis. Universidad Pontificia Católica del Perú, Santa Ana, Chanchamayo.

LOAYZA, Jorge (2003): «Dos pequeños pastores remueven la fe de los conos Los niños de Dios», en: *La República*, 6 de julio. Fecha de consulta: 15/4/2017. <http://larepublica.pe/06-07-2003/dos-pequenos-pastores-remueven-la-fe-de-los-conos-los-ninos-de-dios>

LUEN04 (2007): «Brain Washing (6 years old christian boy)», en: YouTube, 29 de diciembre. Fecha de consulta: 29/05/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qAwP5YD4Pwc>

MACRIDIS, Roy C. y HULLIUNG, Mark L. (1998): *Las ideologías políticas contemporáneas*, Alianza, Madrid.

MARANATHAACAMBARO (2009): «Niño predicador en TV nazareth castillo», en: YouTube, 25 de abril. Fecha de consulta: 10/05/2017. <https://youtu.be/_rojeyVVajE>

MARSDEN, George (1991): *Understanding Fundamentalism and Evangelicalism*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan.

MARZAL, Manuel María (1996): «Religión y sociedad peruana del siglo XXI», PUCP, Centro de Asesoría Pastoral Universitaria, Perú. Fecha de consulta: 20/4/2017. <http://files.pucp.edu.pe/departamento/economia/LDE-1995-01-14.pdf>

MEJÍA GUZMÁN, Pastor Cristo El Rey (2014): «NEZARETH TIEMPOS FINALES», en: YouTube, 16 de febrero. Fecha de consulta: 14/4/2017. <https://youtu.be/q2s-Ls-6CSw>

MINISTERIO PALABRA DE VIDA ETERNA (2012): «Hoy Puedes Cambiar Tu Estrella–Nezareth Casti Rey», en: YouTube, 27 de junio. Fecha de consulta: 30/05/2017. < https://www.youtube.com/watch?v=wlosIzjobbw>

MINISTERIO PALABRA DE VIDA ETERNA (2012): «Solo Cristo Liberta–Nezareth Casti Rey», en: YouTube, 1 de noviembre. Fecha de consulta: 31/05/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=QmKk3P9ai0c&t=232s>

MONTERO, María (2008): «Breve grandilocuencia», en: *nacion.com*, 21 de septiembre. Fecha de consulta: 10/5/2017.

<http://wvw.nacion.com/proa/2008/septiembre/21/proa1705073.html>

NAVARRO en la casa (2007): «niño predicador RemIXX Dj PaYassO», en: YouTube, 7 de agosto. Fecha de consulta: 26/5/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Rq8-V7a4RPY>

OCAÑA FLORES, Martín (2011): «La participación de los evangélicos en la política peruana», en: *RS21*, vol. 13, n.º 1, pp. 97-109.

OWN (2016): «Does This Child Preacher Understand the Words He's Yelling? | The Oprah Winfrey Show | OWN», en: YouTube, 8 de marzo. Fecha de consulta: 29/05/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=kttVCbTrDLw>

PARREÑO, José Martí y RUIZ MAFÉ, Carla (2014): «Comunicación viral y YouTube: el caso de Coca Cola Zero», en FERNÁNDEZ-QUIJADA, David y RAMOS-SERRANO, Marina (eds.), *Tecnologías de la persuasión: uso de las TIC en publicidad y relaciones públicas*, UOC, Barcelona, pp. 149-162.

PATRIAU, Enrique (2004): «La ola evangélica», en: *La República*, 29 de agosto. Fecha de consulta: 5/5/2017. <http://larepublica.pe/29-08-2004/la-ola-evangelica>

ROBINSON, Thomas A. (2013): «Out of the Mouths of Babes': Pentecostalism and Girl Evangelists in the Flapper Era», en: *AoG Heritage*, vol. 37, pp. 37-40.

ROBINSON, Thomas A. y RUFF, Lanette D. (2012): *Out of the Mouths of Babes: Girl Evangelists in the Flapper Era*, Oxford University Press, Nueva York.

ROJAS, Bernabé (2016): «predicador nezareth casti Rey», en: YouTube, 20 de abril. Fecha de consulta: 10/4/2017. <https://youtu.be/4OtiJSWPNMw>

SILIÉZAR, Carlos Raúl Sosa (2007): «Aportes misionológicos del protestantismo liberal en América Latina», en: *Teología y cultura*, vol. 4, n.º 8, pp. 47-59.

SILVEIRA CAMPOS, Leonildo (2000): *Teatro, templo y mercado. Comunicación y Marketing de los nuevos pentecostales en América Latina*, Abya-Yala, Quito.

TITINGER, Daniel (2008): «La última parábola del niño predicador», en: *El País*, 12 de julio. Fecha de consulta: 15/4/2017. <http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819554_850215.html>

— (2010): «La última parábola del Niño Predicador [O el evangelio según Nezareth Casti Rey]», en: *prodavinci.com*, 15 de abril. Fecha de consulta: 15/5/2017. <http://prodavinci.com/2010/04/15/actualidad/la-ultima-parabola-del-nino-predicador-o-el-evangelio-segun-nezareth-casti-rey/>

— (2013): «Visita al (ex) niño predicador», en: *Soho*, 20 de junio. Fecha de consulta: 15/4/2017. <http://www.soho.co/historias/articulo/el-nino-predicador-de-youtube/31442>

TWEEDIE, Stephen W. (1978): «Viewing the bible belt», en: *The Journal of Popular Culture*, vol. 11, n.º 4, pp. 865-876.

uNiKoKoMoTu (2012): «El niño predicador», en: YouTube, 2 de mayo. Fecha de consulta: 10/4/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=mQ0KK130VUk>

ZELAYA, Óscar (2012): «Nazareth Casti Rey», en: YouTube, 6 de enero. Fecha de consulta: 12/4/2017. <https://youtu.be/_kpPfkvewCs>

---

1 Dada la amplia variedad de movimientos evangélicos, el término será utilizado en su sentido más amplio, integrando con ello «a todos aquellos que son parte de la familia “protestante” y que en América Latina tiene una presencia creciente desde mediados del siglo XIX hasta el día de hoy [...]» (Ocaña Flores, 2011).

2 Este artículo destaca como «una de las primeras muestras de la relevancia del voto evangélico en Latinoamérica fue con Alberto Fujimori en Perú, donde cerca de 10 por 100 se declara cristiano. En 1990, el exmandatario ganó las elecciones con el respaldo de estas iglesias, y hasta incluyó como segundo vicepresidente al pastor Carlos García».

3 Organización políticia de carácter ultraconservador y fundamentalista religiosa fundada en 1979 por el teleevangelista Jerry Falwell. Su principal objetivo era luchar por la prevalencia de los valores de la tradición americana y combatir los cambios sociales y culturales que traía la modernidad. Tuvo especial influencia en la década de 1980, durante el mandato de Ronald Reagan (Banwart, 2013; Heywood, 2012: 302-304).

4 La congregación a la que pertenecía la madre del joven predicador no ha podido ser confirmada, pero dado que las iglesias que el joven recorre en sus distintos vídeos de YouTube tienen de fondo el término «pentecostal», se intuye un estrecho vínculo de Nezareth y de su familia con esta vertiente evangélica. Sí es citado en una entrevista a Marisela el nombre de la pequeña iglesia en la que

Nezareth ofreció su primera predicación a la edad de tres años: «Sí, ven, Señor Jesús», aunque no ha podido ser localizada en Internet ninguna página web o perfil en red social que nos indique la rama evangélica que profesan.

5 Para ampliar la información sobre otros casos de predicación infantil, recomendamos el visionado del documental del canal National Geographic titulado *Pint-Sized Preachers* (2011) o de los documentales *Jesus Camp* (2006) y *Gente extraordinaria* «Pequeños predicadores» (*Baby Bible Bashers*, 2008). En este último se relata la vida de otros niños que se iniciaron en la predicación a edad temprana: Samuel Boutwell, que comenzó a predicar en una pequeña ciudad de Mississippi a la edad de tres años; Terry Durham, del estado de Florida, que comenzó a predicar cantando góspel con seis años; o la brasileña Ana Carolina Días, que inició sus predicaciones con tan solo dos años, siendo considerada la niña predicadora más joven y una de las más influyentes de su país.

6 En esta noticia se menciona la actividad predicadora del primo de Casti Rey, Israel Natan Castillo, quien dice no ser solo predicador como su primo, sino también profeta, dado que anticipa lo que va a pasar. La presencia en YouTube de sus predicaciones, sin embargo, es anecdótica, destacando la gran semejanza que mantiene su gesticulación e impostación de la voz con la forma en la que enuncia los sermones su primo Nezareth.

7 La exhibición de estos niños de forma mediática no es exclusiva del ámbito internauta. Tanto en la primera década del siglo XXI, con casos como el de Kanon Tipton, que más tarde citaremos, como en distintos puntos en el tiempo del siglo XX, los niños predicadores estadounidenses, especialmente, fueron objeto de fascinación y atracción hacia las iglesias. Bajo el título *The Curious Allure of Child Preachers*, la BBC publicaba en 2012 un reportaje digital que destacaba los nombres de distintos niños predicadores relevantes en la historia de su país. Unos por el éxito de convocatoria de fieles a las iglesias en un momento esencial para la implantación del protestantismo en Estados Unidos, como es la década de 1920, a través de las denominadas «preacher girls»; otros por el fraude oculto tras su predicación, como fue el caso del popular niño predicador americano Marjoe Gortner. El joven reconoció con el paso de los años que no creía en su poder de sanación ni en los mensajes que predicaba, haciéndolo bajo la presión de sus padres y posteriormente, como una forma de ganar dinero. Marjoe recuperaría la fama en la década de 1970, tras protagonizar el documental homónimo, *Marjoe* (1972), con una crítica tan directa al lucrativo negocio de la predicación de la iglesia pentecostal que no fue estrenado por aquel entonces en el denominado *Bible Belt* o «Cinturón bíblico» de Estados Unidos. Con este término, acuñado por H. L. Mencken alrededor de 1925, se hace referencia a las zonas más rurales del sur de Estados Unidos, extendidas de este a oeste, «in which the literal accuracy of the Bible is credited and clergymen who preach it have public influence» (Tweedie, 1978: 865).

8 El propio Nezareth contaba en una entrevista concedida a la Televisión Pública chilena a la edad de ocho años que en su país había quienes le consideraban un hombre pequeño y en otros países, como Estados Unidos, un extraterrestre. Entrevista fragmentada en dos vídeos: «niño predicar 1» (ESTEBANDEWILDE, 2007, 2008) y «niño predicar 2» (ESTEBANDEWILDE, 2007, 2008).

9 Los botones de *like* y *dislike* permiten medir los votos positivos y negativos que ha recibido cada vídeo por aquellos usuarios que han decidido mostrar si, tras su visionado, «les gusta» o «no les gusta» el contenido del vídeo. Para ello, hacen *click* sobre una de estas dos opciones de valoración para dejar registrado su voto.

10 Anteriormente citamos la relación de Nezareth con el movimiento de la iglesia pentecostal, cuyo máximo representante en Sudamérica se encuentra en Brasil, punto geográfico que en términos académicos representa un frecuente objeto de estudio por el radicalismo y fuerza de las predicaciones que se realizan en el país, profunda creencia en el poder de la sanación, también extendido entre sus niños predicadores, y su calado en el ámbito político. Aparte de este caso particular, incluimos a

continuación una breve aproximación a la implantación inicial del pentecostalismo en Latinoamérica a través del artículo de Carmelo Álvarez (1995: 139-140), si bien también se recomienda consultar otras referencias (Kling, 2015; Campos y Orellana, 2014; Campero, 2002; Silveira Campos, 2000; Marzal, 1996). Álvarez señala, en términos generales, que «el movimiento pentecostal es parte del movimiento misionero del siglo XIX», estableciéndose sus iglesias en base a tres sectores: 1) «Iglesias de inmigración», «caracterizadas por su fervor evangelizador, la asistencia social a los pobres y el desarrollo de comunidades de autoabastecimiento». Fueron fundadas por grupos étnicos provenientes de Europa. 2) «Iglesias misioneras llegadas de Estados Unidos», con un alto compromiso en «campañas de evangelización, producción de folletos y creación de institutos bíblicos. Muchas de ellas forman parte de las "iglesias electrónicas"». 3) «Iglesias nacionales», «confesiones surgidas de las iglesias históricas a causa de cismas y/o de la «visión fundante de un líder carismático». El pentecostalismo, destaca Álvarez, presenta una gran división entre sus fieles que, si bien se conocen entre sí, poco habitual en otros sectores protestantes, «[...] tienen un agresivo método de "conquistar almas" para expandirse».

11 Cervantes-Ortiz señala que «el asunto se complica más cuando, siguiendo una línea equívoca de polarización ideológico-práctica, se califica a algunos de *protestantes evangélicos* (de tendencia conservadora, fundamentalista, proselitista), en oposición a los *protestantes ecuménicos* (modernistas, de izquierda, progresistas)» (2002: 9).

12 Estos rasgos son asociados por el autor al fundamentalismo religioso cristiano desarrollado en Estados Unidos. No obstante, dada la influencia de esta concepción religiosa en los movimientos evangélicos propagados por Latinoamérica, se trata de características perfectamente extrapolables.

13 A partir de esta predicación los usuarios ridiculizaron su mensaje con vídeos como «niño predicador RemIXX Dj PaYassO» (Navarro, 2007), que ha recibido más de 2.800.000 visitas, o, con menos reproducciones, se ha utilizado este fragmento de la predicación como doblaje de una escena de la película *El planeta de los simios*, titulando el vídeo: «El simio predicador (niño predicador Remix)» (Fortino, 2013).

14 Un ejemplo de este estado extático lo encontramos en la cita incluida en el apartado posterior de «Creencia en lo sobrenatural», en lo relativo a la demostración del poder de sanación de Nezareth, fase final del discurso del niño predicador, especialmente en las predicaciones realizadas a una edad más avanzada (Casti Rey, en Mejía Guzmán, 2014) (Casti Rey, en Ministerio Palabra De Vida Eterna, 2012).

15 Para más información sobre la contribución de YouTube a hacer viral un mensaje y crear comunidad, consúltese el trabajo de Parreño y Ruiz Mafé, 2014.

16 Estas conclusiones derivan del análisis de las predicaciones disponibles en YouTube, en las que predomina, si no durante todo el discurso sí en determinadas partes de él, la introducción de un tema propio de las líneas temáticas del fundamentalismo religioso.

17 El término se refiere a la Segunda venida de Cristo a la Tierra.

Diseño de cubierta: Carlos Lasarte González, a partir de una idea propuesta por Antonio Pineda y Jorge David Fernández Gómez

Ilustración de cubierta: Detalle de la primera historieta de Pat Patriot, en *Daredevil Comics* #2 (Lev Gleason, agosto de 1941), obra de «Chuck Woodro» y Frank Borth.

Este libro se ha realizado en el contexto del Grupo de Investigación en Comunicación Política, Ideología y Propaganda (IDECO), inscrito en el Sistema de Información Científica de Anadalucía (código SEJ-539) https://grupoinvestigacionideco.wordpress.com/

Edición en formato digital: 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
infotecnos@tecnos.es

ISBN ebook: 978-84-309-7364-4